FÜHRER

durch die

ANTIKEN IN FLORENZ

VON

W. AMELUNG.

VZT

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

PAUL ARN
2576
Standort:
15
Flo

Aus der
Bibliothek Arndt

FÜHRER

DURCH DIE

ANTIKEN IN FLORENZ

FÜHRER

DURCH DIE

ANTIKEN IN FLORENZ

VON

WALTHER AMELUNG

N
5336
I8
F56
1897
c.2

Archäologisches Institut
der Universität Erlangen

ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT ERLANGEN

als Dublette ausgeschieden
28.8.84 H.J.

MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1897

Alle Rechte vorbehalten.

MEINEM LIEBEN FREUNDE

PAUL ARNDT

GEWIDMET

DEZEMBER 1896

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/fuhrerdurchdiean00amel

Vorwort.

Auge und Geist des Reisenden sind in Florenz vornehmlich von den in überwältigender Fülle und Schönheit prangenden Schätzen der Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Anspruch genommen; doch wird schon Mancher daneben auch Zeit und Interesse für die ebendort gesammelten Antiken behalten haben, unter denen sich so manche prächtige Perle findet.

Der Zustand der Zerstörung oder Ergänzung, in dem sich uns die meisten antiken Werke darstellen, macht es dem Betrachter notwendig, von kundiger Seite auf den wahrhaft antiken Kern und die einstige vollkommene Gestalt des Werkes gewiesen zu werden, wenn er überhaupt zu einem reinen Genufs gelangen will; ferner ist das Inhaltliche der antiken Figuren den meisten Betrachtern fremder als das der christlichen Gestalten, und ein volles Verständnis dessen, was der Künstler gewollt und geleistet hat, ist ohne Kenntnis des Inhaltlichen nicht möglich. Kann man sich aber vor den Werken der Griechen und Römer allenfalls noch mit der blofsen Freude an der Schönheit der Form und Composition genügen lassen, so wird man vor den etruskischen Werken ohne jede Anleitung vollkommen ratlos stehen.

Eine derartige Anleitung fehlte bisher für Florenz gänzlich, und es ist der erste Zweck unseres „Führers", diesem Mangel abzuhelfen. Es ist darin versucht, alles Bedeutende dem Verständnis des Betrachters inhaltlich und künstlerisch nahe zu rücken, daneben aber das vorhandene Material zu einer möglichst gründlichen Einführung in die Kenntnis der gesamten antiken Kunstgeschichte zu verwerten. Diesem weiteren Zwecke sollen vor allem Anderen die allgemeinen Ausführungen, das kunstgeschichtliche Register und die Abbildungen dienen, mit denen die Verlagsanstalt das Buch freigebig ausgestattet hat. Besonders häufig ist ferner auf entsprechende, in Rom befindliche Werke verwiesen, da Rom bei den meisten Reisenden das nächste Ziel nach Florenz bilden wird. Man soll auf diese Weise in den Stand gesetzt werden, durch die Vereinigung der zerstreuten Eindrücke, die man in den einzelnen Städten empfängt, ein vollständiges, lebendiges Bild der gesamten Entwickelung der antiken Kunst zu gewinnen. Jeder, der mit ernstem Sinne den Boden Italiens betritt, wird die Gewinnung dieses Bildes als einen Hauptzweck seiner Reise vor Augen haben. Die römischen Monumente sind durchweg nach dem in den Händen der meisten Reisenden befindlichen „Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom" von Helbig (Helbig, Führer) citiert.

Auch dem Archäologen wird das Buch nicht unwillkommen sein. Die Florentiner Antiken sind bisher zusammenfassend wenig behandelt worden; keine der vorhandenen katalogartigen Bearbeitungen zieht das gesamte Material in Betracht; sie sind veraltet oder durch gänzliche Umordnung der Gegenstände in den Museen practisch unbrauchbar geworden; auch ist in den letzten Jahren im etruskischen Museum viel Neues und Bedeutendes hinzugekommen. Die zerstreuten Marmorwerke und die der Uffizien sind behandelt worden von Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien Band II u. III. Mehr summarische Anmerkungen über diese und über die damals noch in den Uffizien befindlichen Bronzen und Vasen giebt Heydemann,

Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien, III. Hallisches Winckelmannsprogramm. Dütschke ist in unserem Führer mit D. citiert, die zweite Abhandlung mit dem Namen des Verfassers. Da beide Bücher in jeder Bibliothek vorhanden sind, wurden die in ihnen enthaltenen Litteraturangaben nicht wiederholt. Auch in anderen Fällen wurde, wenn eine zusammenfassende Arbeit mit vollständiger Angabe der älteren Litteratur vorlag, nur diese Arbeit citiert.

Die Abkürzungen in den Citaten werden allgemein verständlich sein; mit „Arndt-Amelung, E.-V." ist der sogen. Einzel-Verkauf der Verfasser (Verlagsanstalt Bruckmann, München) gemeint, der die Bekanntmachung aller von den Berufsphotographen nicht aufgenommenen oder sonst nicht publicierten Monumente durch Photographie mit Beigabe eines kurzen Textes bezweckt und dadurch der einstigen Bildung eines vollständigen Corpus statuarum vorarbeiten soll. Die Photographieen sind serienweise und einzeln zu beziehen.

Die Numerierung geht ohne Rücksicht auf die verschiedenen Aufstellungsorte durch; neben die fortlaufende Zahl ist die Nummer, die das Stück im Museum führt, in Klammern gesetzt; wo eine solche nicht existiert, ist keine besondere Bemerkung beigefügt.

Der Verfasser ist den Vorständen der Florentiner Museen, Herrn Comm. Ridolfi, Director der Uffizien, und Herrn Prof. Milani, Director des etruskischen Museums, nebst seinem Assistenten Dott. Pellegrini zu aufrichtigstem Danke für die liberale Unterstützung seiner Arbeit verpflichtet. Das etruskische Museum wird unter Milanis umsichtiger Leitung für Etruriens Cultur und Kunst bald die gleiche Bedeutung besitzen, wie das Neapeler Museum für Campanien*). Auch sei es mir gestattet, an dieser Stelle

*) Da das Museum noch in der Gestaltung begriffen ist, so kann es leicht kommen, dafs sich Einzelheiten verändern. Für die allgemeinste Orientierung genügt die am Eingang käufliche „Pianta del R. museo archeologico di Firenze".

Herrn Comm. Prof. Comparetti meinen wärmsten Dank für die Liebenswürdigkeit auszusprechen, mit der er mir seine unvergleichlich reiche Bibliothek bereitwilligst zur Verfügung gestellt hat. Für die Lesung einiger Correcturen bin ich Herrn Prof. Helbig und meinem Freunde P. Arndt verpflichtet.

Rom 1896. W. Amelung.

Inhalt.

Seite

Palazzo Vecchio 1

Loggia de' Lanzi 8

Uffizien.

Treppenhaus 13
Vorhalle 14
Erster Gang 17
Tribuna 43
Zweiter Gang 50
Dritter Gang 61
Saal der Künstlerbildnisse 79
Saal der Inschriften 80
Zimmer des Hermaphroditen 91
Zimmer der Gemmen 108
Saal der Niobiden 110

Palazzo Pitti 134

Giardino Boboli 141

Palazzo Riccardi 147

Archäologisches Museum.

Geschichte der Etrusker 152
Eigenart der Etrusker 158
Erdgeschofs 163
Saal der Urnen 181

Seite
Zweiter Saal 189
Saal der Bucchero-Gefäfse 194
Vasensammlung 197
Zimmer der Bronze-Geräte 242
Zimmer der Chimära 253
Zimmer der kleinen Bronzen 263
Zimmer des Idolino 272
Nachträge 281
Kunstgeschichtliches Register 283
Sachliches Register 286

Verzeichnis der Abbildungen.

		Seite
Abb. 1.	Kopf des Apollon in Venedig	2
„ 2.	Sog. Pasquino in Rom	8
„ 3 u. 4.	Herme des Dionysos in Rom	14
„ 5.	Gemme mit Apoxyomenos	22
„ 6.	Zeichnung bei De Cavalleriis	28
„ 7.	Votivrelief in München	28
„ 8.	Votivrelief in Athen	38
„ 9 u. 10.	Kopf der Aphrodite in Petworth	47
„ 11.	Statue der Aphrodite in Rom	53
„ 12.	Bronzestatue des Dornausziehers in Rom	57
„ 13.	Statue der sog. Olympias in Rom	60
„ 14.	Kopf des Marsyas in Paris	62
„ 15.	Kopf des Marsyas in Rom	62
„ 16.	Marmorscheibe in Dresden	64
„ 17.	Torso des Apollon aus Pergamon in Berlin	64
„ 18.	Statue des Asklepios in Neapel	68
„ 19.	Gruppe zweier Heilgottheiten in Rom	69
„ 20.	Bronzestatuette des Zeus aus Jánina in Konstantinopel	74
„ 21.	Bronzestatuette des Dionysos in Neapel	76
„ 22A u. B.	Kopf einer Statue des Zeus in München	82
„ 23.	Statue eines Hermaphroditen in Rom	92
„ 24.	Relief vom Zeusaltar aus Pergamon in Berlin	96
„ 25.	Relief von der Nike-Balustrade in Athen	100

Seite

Abb. 26. Grundrifs der Ara Pacis 105
„ 27. Aufsenseite der Ara Pacis 106
„ 28. Vorderseite der Ara Pacis 108
„ 29. Silbergefäfs in Florenz 110
„ 30. Statue der Psyche in Rom 111
„ 31. Niobiden-Relief in St. Petersburg 116
„ 32. Kopf der Niobe in Brocklesby-Park 118
„ 33. Pädagog und Niobide, Gruppe in Paris . . . 120
„ 34. Sohn und Tochter der Niobe, Fragment in Rom 120
„ 35. Statue einer Niobide in Rom 126
„ 36. Statue eines Athleten in Petworth 137
„ 37. Statue eines Athleten in München 137
„ 38. Bronzestatue des Apollon in Neapel 140
„ 39. Statue der Demeter in Berlin 142
„ 40. Statue der Demeter in Rom 142
„ 41. Kopf einer Gottheit in Florenz 144
„ 42. Bronzesitula 197
„ 43. Balsamarium 241
„ 44. Etruskischer Spiegel 245
„ 45. Athena aus Coll. Vescovali 256
„ 46. Athena Campana in St. Petersburg 256
„ 47. Statue des Apollon in Kassel 264
„ 48. Statue des Hypnos in Madrid 267
„ 49. Statue der Tyche von Antiochia in Rom . . 268

Palazzo Vecchio.

In der Sala dei Cinquecento von rechts beginnend:

1. Statue des Dionysos.

Erg. Kopf mit Hals, l. Unterarm, r. Unterarm nebst Baumast, Kopf des Panthers. Die Schnauze der Nebris ist abgebrochen.

Der Gott steht ruhig da mit rechtem Standbein; das linke Bein hat er seitlich etwas vorgesetzt. Über der r. Schulter ist eine Nebris (Fell) wie eine Schärpe geknüpft. Der l. Arm hängt unthätig herab, der r. war auch ursprünglich vorgestreckt. Der Baumstamm diente demselben nur als technische Stütze, notwendig allein bei der Ausführung in Marmor, denn in der That lehnt sich der Gott nicht auf.

Formen und Stellung des Körpers sind altertümlich streng, und das Original der Figur kann nach beidem nur in die Mitte des fünften Jahrhunderts gehören. Dem Stil dieser Zeit widerspricht aber Form und Benutzung der Stütze wie die Zufügung des Panthers. In beidem haben wir deshalb Zuthaten des Copisten zu sehen. Das griechische Original wird aus Bronze gewesen sein; für diesen Stoff ist die Beifügung einer Stütze unnötig.

D. II, 513. *Vgl. Arndt-Amelung, Einzel-Verkauf No. 343.*

2. Statue des Apollon.

Erg. an dem ungebrochenen Kopf: Lippen, Nase, Stück der Stirn, der r. Braue, der Haare über dem l. Auge und am r. Ohr; ferner l. Arm, r. Arm von der Mitte des Oberarmes an, der l. Baumstamm mit Schlange

und Lyra. Die Unterschenkel, welche angesetzt sind, hängen mit dem r. Baumstamm zusammen und sind antik; sie scheinen aber nicht zugehörig, da ihre Erhaltung anders ist, als die des Torso. Doch ersetzen sie jedenfalls die fehlenden zugehörigen richtig.

Der Gott steht mit linkem Standbein, das rechte schrittmäfsig zurückgesetzt; der r. Arm lehnte sich im Ellenbogen auf eine verlorene Stütze.

Das Original der Figur gehört in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts und scheint praxitelischen Kreisen anzugehören.

Von dem Kopf besitzen wir eine besonders schöne Wiedergabe im archäologischen Museum von Venedig (D. V, 360), welche wir hierneben abbilden. Das Gesicht macht einen ernsten, durchgeistigten Eindruck; es ist sinnend geneigt, in vollem Einklang mit der ausruhenden Haltung des kräftig und klar gebildeten Körpers.

D. II, 512. *Vgl. Arndt-Amelung, Einzel-Verkauf No. 342.*

3. Statue des Hermes.

Erg. beide Unterschenkel, r. Arm, l. Hand mit Flöte, Stücke des Halses. An dem Kopf r. Unterlid, Unterlippe und Ränder des Petasos.

Der Kopf gehört nicht zur Statue.

Die Figur ist eine gute Wiederholung des sog. Antinous vom Belvedere oder Hermes von Andros, d. h. eines Hermes aus dem Ende des vierten Jahrhunderts, vielleicht noch von Praxiteles selbst, jedenfalls aus seiner Schule (Helbig, Führer I, 146).

Die hiesige Replik scheint im einzelnen reicher als die mehr in grofsen Zügen gehaltene, griechische Copie von Andros und ist die beste Wiederholung in Italien.

Der interessante Kopf mit starkem Kinn und kräftigem Lockenhaar vor den Ohren und im Nacken gehört noch in das fünfte Jahrhundert.

D. II, 511. *Vgl. Arndt-Amelung, Einzel-Verkauf No. 341.*

4. Statue des Apollon.

Erg. ein Streifen im r. Oberarm und l. Fufs, Streifen im Gewande. Abgebr. die Finger beider Hände. Beide

KOPF DES APOLLON IN VENEDIG

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

dafs sowohl das Ganze wie jeder einzelne Teil lebendig und leistungsfähig zum Ausdruck komme.

Der erste Schritt zu diesem Ziele wird dadurch gemacht, dafs man den Leib nicht mehr gleichmäfsig auf beiden Beinen ruhen läfst, sondern die Last wird zur Hauptsache auf das eine, das Standbein, gelegt, während das andere, das Spielbein, in leichterer Beweglichkeit seitlich vorgesetzt wird. Dadurch werden die Beine in den beiden Funktionen, die sie erfüllen, charakterisiert, denn dieselben sind nicht nur tragende Stützen, sondern auch bewegliche und der Fortbewegung dienende Glieder.

Auch auf den Leib bleibt diese Änderung nicht ohne Einfluſs. Auf der Seite des Standbeins mufs er sich zusammenschieben, auf der des Spielbeins dehnen, wodurch auch hier der Eindruck starrer Ruhe gehoben und der der Beweglichkeit in sich erweckt wird. Eine weitere Folge dieser Beinstellung ist das leichte Vortreten der Hüfte auf der Seite des Standbeines und ein Zurücktreten der entsprechenden Schulter. Dadurch wird der Körper aus der einheitlichen Ebene herausgebracht, und es stellt sich eine zunächst nur ganz schwache chiastische*) Bewegung ein, wodurch sich wiederum der Eindruck der Beweglichkeit steigert. Die Arme kleben nicht mehr steif am Körper, sondern hängen leicht in ihren Gelenken, und um hier eine ähnliche Abwechslung wie bei den Beinen zu erreichen, wird der eine Unterarm — zunächst immer auf der Seite des Standbeins — gebeugt und etwas seitwärts vorgestreckt; die Hand trägt irgend ein für den Dargestellten bezeichnendes Attribut.

Auf dieser Entwickelungsstufe steht nun die Figur des Dionysos in unserem Saale, welche der Mitte des fünften Jahrhunderts angehört.

Zwischen ihr und dem folgenden Apollon liegt die Entwickelung eines ganzen Jahrhunderts und vor allem die Erscheinung eines Künstlers, welcher das angedeutete Problem mit einer so ungeahnten Meisterschaft löste, dafs diese Lösung über ein Jahrhundert hinaus eine kanonische Bedeutung behielt: die Erscheinung des Polyklet, von dessen Musterfigur, dem Doryphoros, die Galerie der Uffizien drei römische Copien besitzt (No. 22, 30 u. 143). Die Figuren des Polyklet setzen den Fufs des Spielbeins nicht mehr zur Seite und etwas vor, sondern in Schrittstellung zurück, so dafs es den Eindruck macht, als hielten sie momentan im Schreiten inne. Dadurch bekommt das Standbein eine weit gröfsere Bedeutung, denn es wird durch

*) Bei chiastischer Bewegung sind Schultern und Hüften, Arme und Beine in gegensätzliche Stellung gebracht, d. h. die l. Schulter und der l. Arm sind vorbewegt, die l. Hüfte und das l. Bein zurück und umgekehrt auf der andern Seite.

das Spielbein, dessen Fufs nicht mehr mit ganzer Sohle, sondern nur mit dem Ballen auftritt, viel weniger unterstützt. Das Spielbein selbst erscheint lebhafter bewegt durch die stärkere Beugung des Knies, und auch an dem Fufs kommen nun durch die elastische Hebung des Hackens und die Biegung der Zehen alle einzelnen Teile weit nachdrücklicher in ihren Functionen zur Geltung.

Die vorhin erwähnten Bewegungen des Körpers werden alle stärker, eindringlicher; der Kopf wird lockerer auf dem Halse, und selbst in der Armhaltung hat Polyklet an seinem Doryphoros, der sich hier am besten zum Vergleiche eignet, durch eine einfache Umwechselung gegen früher — eine scheinbar gleichgültige Änderung — einen Schritt auf dem bezeichneten Wege vorwärts gethan: der Arm auf der Seite des Standbeins hängt lose herab, der andere ist gebogen und schultert einen kurzen Wurfspeer. Dadurch bleibt die Anspannung nicht, wie früher, auf eine Seite beschränkt, sondern wechselt chiastisch ab: dem rechten Standbein entspricht der beschäftigte linke Arm, dem linken Spielbein der lose hängende rechte Arm. Das Gesicht endlich wendet sich nach der Seite, welche bisher noch weniger Bewegung und Fülle an Motiven hat, nach der rechten. Eine entsprechende Disposition findet sich an allen polykletischen Figuren. Dazu kommt nun das wundervolle Ebenmafs in dem Verhältnis aller einzelnen Teile des Körpers zu einander und die klare und energische Stilisierung derselben, mittels deren sie alle sich gerade in der Form darstellen, in der sie uns für die Functionen, die ihnen die Natur gegeben hat, am tauglichsten erscheinen.

Heute kommt uns dies alles selbstverständlich vor und kaum der Rede wert. Wir müssen uns aber, um der Bedeutung der Antike gerecht zu werden, ganz in jene Zeiten versetzen, in denen all das erst geschaffen werden mufste und als neue Offenbarung vor die erstaunten Augen trat. Dafs es uns selbstverständlich erscheint, verdanken wir eben dem Ringen dieser alten Meister. Wir werden dann auch verstehen, warum gerade diese scheinbar so einfache Schöpfung des Polyklet eine so überwältigende Wirkung auf die griechischen Künstler des ganzen darauffolgenden Jahrhunderts ausüben mufste, und warum noch Lysipp, als er eine neue Musterfigur an die Stelle des Doryphoros setzte, zugestehen mufste, sein Lehrmeister sei eben dieser Doryphoros gewesen.

Auch der Apollon, die zweite Figur in unserem Saale, zu deren Besprechung wir nun übergehen, weist noch deutlich die Spuren der polykletischen Figuren auf, trotzdem er mehr als fünfzig Jahre jünger ist, d. h. dem zweiten Viertel des vierten Jahrhunderts angehört. Noch sehen wir die gleichen kräftigen, breiten Schultern, den weiten, gewölbten Brustkasten, den klaren

Halbkreis des Rippenabschlusses, den flachen Bauch, die breite Basis der Hüftlinie, das Massenverhältnis des Leibes zum ganzen Körper; nur ist im einzelnen manches weicher und reicher an Detail geworden. Ja selbst das besondere Motiv dieses Apoll, das Auflehnen auf eine Stütze an der Seite des Spielbeins, war bereits von Polyklet selbst an seiner verwundeten Amazone dargestellt worden.

So ist unsere zweite Figur ein sprechendes Beispiel für den conservativen Charakter der griechischen Kunst in dem gröfseren Teile des vierten Jahrhunderts, welche, gemäfs dem Wesen der beiden führenden Geister, des Skopas und Praxiteles, ihre Aufgabe weniger darin suchte, neue, rein formelle Probleme zu lösen, als vielmehr die poetischen Ideale innerlich umzugestalten; bei ihrer Darstellung wurde an den einmal errungenen Formen im allgemeinen festgehalten und nur im Einzelnen, dem zarteren Geschmack entsprechend, weiter entwickelt.

Der entscheidende Schritt über diese Grenze hinaus wurde dann, wie gesagt, von dem Sikyonier Lysippos gethan. Allerdings scheinen die beiden attischen Meister in ihren spätesten Zeiten eine ähnliche Lösung des alten Problems beabsichtigt zu haben, wie sie Lysipp dann wirklich gab; oder standen beide damals schon unter dem Einflufs des jüngeren Zeitgenossen aus dem Peloponnes? Wir können diese Frage nicht entscheiden.

Eine solche späte Figur aus praxitelischem Kreise ist der Hermes unseres Saales. Sein Original kann nicht vor dem dritten Viertel des vierten Jahrhunderts entstanden sein. Wenn wir einen vergleichenden Blick auf den Apoll zurückwerfen, so fällt uns zunächst auf, dafs sich das Volumen des Leibes im Verhältnis zum Ganzen verringert hat. Dann sind die Formen des Körpers weit rundlicher und reicher geworden. Hier sehen wir eine Fülle neuer Einzelheiten, so dafs uns der Apoll dagegen fast kalt und allzu stilisiert erscheint.

Aber nicht hierauf allein beruht es, dafs dieser Hermes so viel lebendiger wirkt. Die Beine haben *scheinbar* ganz die polykletische Stellung. Wie ruht aber der Leib auf den Beinen? Er ruht nicht mehr auf dem Standbein, wie auf einer Säule, sondern seine Last ist, in Verbindung mit einer weiteren Ausladung der Hüfte über dem Standbein, in reizvoller Beugung zu einem grofsen Teil über das Spielbein verlegt.

Der Dargestellte bezeugt durch diese Haltung eine Geschmeidigkeit, von der die festgefügten polykletischen Figuren noch nichts ahnen lassen.

Eine Figur aus dem Kreise des Skopas mit ähnlichem Motiv ist der bekannte Meleager.

Was nun aber beiden zur höchsten Freiheit noch fehlt, das leistet der Apoxyomenos des Lysipp, von dem eine herr-

liche Marmorcopie im Braccio nuovo des Vatican steht. Hier ist denn allerdings die Aufgabe, Ruhe und Bewegung zu verschmelzen, so meisterhaft gelöst, dafs eine Steigerung überhaupt nicht mehr möglich erscheint. Das wunderbare Resultat der schwebenden Stellung des leichten Leibes auf den hohen eleganten Beinen ist die Vorstellung, als könne sich die ganze Figur im nächsten Momente wiegend hin und her bewegen. Und ferner: An den Figuren der attischen Meister des vierten Jahrhunderts verschieben sich die Körper wohl lebhafter als bei den polykletischen Gestalten, und die einzelnen Teile folgen dieser Bewegung lebendiger und weicher, aber es handelt sich fast immer nur um Verschiebungen in einer Ebene; immer noch steht die Verbindungslinie der Schultern fast in der gleichen Ebene mit der der Hüften. Lysipp hat auch diese letzte Fessel gesprengt. Er scheint mit Vorliebe solche Motive gewählt zu haben, bei denen sich der Körper drehen, biegen und beugen mufs, so dafs wir nun das Spiel aller im Menschen ruhenden Kräfte in freier Entwickelung bewundern können.

So kennt denn nach ihm die griechische Kunst keine Schranken mehr; ein vorzügliches Beispiel dieser befreienden Wirkung bietet die zweite Apollonstatue unseres Saales.

Wie bei der Besprechung der einen Wiederholung dieser Figur in den Uffizien hervorgehoben ist, können wir uns von der ursprünglichen Bedeutung ihres Motives keine Vorstellung machen; desto ruhiger werden wir unsere Aufmerksamkeit auf die Haltung des Körpers allein richten können. Hier sind alle entsprechenden Glieder und Teile in eine vollkommen gegensätzliche Stellung gebracht; die ganze Figur windet sich, man möchte sagen, rankt sich empor, und alle Teile, alle Muskeln folgen dieser Bewegung mit ungehemmter Leichtigkeit.

Vgl. Löwy, Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik, Sammlung gemeinverständl. wissenschaftl. Vorträge von Virchow u. Wattenbach, 6. Serie, Heft 127; über Polyklet vieles bei Furtwängler, Meisterwerke S. 413 ff.

Loggia de' Lanzi.

In der Mitte:

5. Gruppe des Menelaos und Patroklos.

Erg. an dem Tragenden Kopf, Hals und Oberkörper, r. Arm (Hand erhalten), l. Arm, Ober- und Unterteil des Schwertes, einzelnes am Gewand. Das r. Bein war am Knie gebrochen. Erg. an dem Toten beide Arme und an dem gebrochenen, aber zugehörigen Kopfe Nase, Oberlippe und Teile beider Wangen.

Da an dem hier befindlichen Exemplar der Gruppe der Kopf des bärtigen Helden mit einem Teil des Oberkörpers restauriert ist, und zwar nicht ganz dem ursprünglichen Original entsprechend, geben wir zur Ergänzung eine Abbildung (Abb. 2) von dem sog. Pasquino zu Rom, dem Fragment einer anderen Wiederholung unseres Werkes, welches den entsprechenden Teil zwar in schlechter Erhaltung, aber ohne moderne Veränderungen und in vorzüglicher, jedenfalls griechischer Arbeit wiedergiebt. Auch versäume man nicht, die zweite, hier in Florenz im Palazzo Pitti befindliche Wiederholung zu vergleichen (No. 187). Auch dort ist der Kopf des älteren Helden antik, während wiederum andere Teile, die bei unserm Exemplar erhalten sind, dort von moderner Hand herrühren.

Bei der Vergleichung mit dem Pasquino werden wir nun vor allen Dingen bemerken, dafs der Kopf des Tragenden lebhafter zurück gewendet war.

Die Gruppe stellt uns eine Episode mitten aus dem wilden Getümmel der Schlacht vor Augen. Ein älterer bärtiger Krieger

SOG. PASQUINO IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

hat den Leichnam eines im Kampfe gefallenen jungen Genossen erhoben, um ihn vor den Händen der Feinde, die dem Getöteten schon die Waffen entrissen haben, in das sichere Lager zu retten und ihn so vor der erniedrigendsten Schändung zu bewahren. Aber die feindlichen Scharen drängen heftig nach und bedrohen den Helden mit ihren Geschossen, so dafs er besorgt zurückblickt, zweifelnd, ob er den Körper des Freundes nicht werde niederlegen müssen, um ihn und zugleich sich selbst mit dem eigenen Schwerte zu verteidigen.

Diese Situation ist von dem Künstler mit aufserordentlicher Klarheit zur Darstellung gebracht, und zwar vor allem durch die sich widerstreitenden Motive in der Figur des Älteren, das kraftvolle Vorwärtsschreiten — die ganze Gestalt drängt nach vorwärts —, das schwere Tragen, das die Arme und den Oberkörper beschäftigt, und das Auf- und Zurückblicken des Kopfes mit dem Ausdruck innerer Unruhe. Einen äufserst wirksamen Gegensatz zu dieser thatkräftigen Energie des Lebenden bildet das schlaffe Hängen und Schleifen des toten Körpers, einen Gegensatz, der noch durch den weiteren Contrast gehoben wird, in dem die weichen, fliefsenden Formen des Jünglings zu den härteren, derberen des Mannes stehen.

Läfst schon diese Klarheit, mit der die Situation in Bewegungen und Gegensätzen zum wirkungsvollsten Ausdruck gelangt, auf einen Künstler ersten Ranges schliefsen, so ist ferner die Vollkommenheit, mit der das schwierige Problem gelöst ist, zwei Figuren in einer solchen Situation zu einer geschlossenen und übersichtlichen Gruppe zusammen zu componieren, der höchsten Bewunderung wert. Die Composition ist auf eine Hauptansicht berechnet, dieselbe, welche man hier in der Loggia von vorne geniefst. Nur steht das Werk auf einer allzu hohen Basis, so dafs z. B. die Beine des Toten dem Beschauer vollkommen verschwinden. In dieser Beziehung ist die Wiederholung im Palazzo Pitti besser aufgestellt. Bei dieser ist jedoch der ganze untere Teil der Beine ergänzt, und der Ergänzer hat die Gruppe durch eine etwas abweichende Stellung der Unterschenkel anders orientiert, so dafs sich eine veränderte Hauptansicht, mehr von der Schmalseite her, ergiebt.

Tritt man vor die Gruppe so, wie der Beschauer in der Loggia de Lanzi zunächst sie sehen mufs, so entwickeln sich alle Motive beider Figuren vollkommen klar und übersichtlich. Dafs indes das Werk auch in seinen übrigen Teilen sichtbar werden sollte, zeigt die von allen Seiten gleich sorgfältige Ausführung, die sich ebenso an allen Exemplaren wieder findet. Demnach wird auch das Original eine ähnliche Aufstellung gehabt haben, wie unsere Wiederholung.

Für Namen und Herkunft des Künstlers, dem wir dieses Original verdanken, haben wir leider keine Anhaltspunkte; nur

seine Zeit können wir ungefähr bestimmen. Die geschlossene Gruppenbildung, die äufserst lebhafte Bewegung beider Körper und besonders die Bildung der Köpfe in all ihren Einzelheiten erlauben nicht, dieselbe wesentlich älter oder jünger als am Ende des vierten Jahrhunderts anzunehmen.

Endlich noch ein Wort über die Deutung der Gruppe. Die das menschliche Mafs überschreitende Gröfse des Werkes und die heroische Bildung der beiden Krieger haben von Anfang an darauf geführt, in demselben eine Darstellung aus mythischen Kreisen zu vermuten; in dem berühmtesten aller Heldenkämpfe, dem Krieg um Trojas Mauern, kommen zweimal unserer Gruppe entsprechende Schilderungen vor, und beide sind zur Deutung derselben verwendet worden.

Einmal ist es Ajas, der den toten Achilleus aus der Schlacht trägt, und das andere Mal Menelaos, der den Leichnam des Patroklos rettet. Eine Einzelheit ist hier entscheidend: die Wunden, aus denen der Tote blutet. Von diesen befindet sich eine dicht bei der rechten Hand des Tragenden, die zweite zwischen den Schulterblättern. Da nun nach der Ilias Patroklos von Euphorbos in den Rücken und von Hektor in den Unterleib getroffen wird, während Achilleus an dem berühmten Pfeilschufs des Paris verendet, so kann die Gruppe nur Menelaos mit der Leiche des Patroklos darstellen.

Vielleicht wurde der Contur der Gruppe für die Hauptansicht einst noch abgerundeter und die Berechnung auf diese noch deutlicher durch einen Schild, welchen Menelaos am linken Arme trug; so auf einer Gemme, welche das Werk wiederholt (Overbeck, Gal. her. Bildw. T. XXIII, 4). Die Linie des Schildrandes würde von der Schulter des Menelaos zu der des Patroklos überleiten.

D. III, 564. *Brunn-Bruckmann Taf. 346. Vgl. Helbig, Führer I No. 238. Über den Zusammenhang dieses Werkes mit anderen „homerischen Gruppen" vgl. Löschcke in den Verh. d. 43. Vers. dtsch. Philol. u. Schulm. S. 158.*

Links hinter der Gruppe an der Rückwand:

6. Sogenannte Thusnelda.

Erg. fast der ganze r. Unterarm, Finger der l. Hand, einzelnes am Gewande, l. Brustwarze und Nase. Der Oberkopf ist angesetzt, aber wohl sicher antik.

Die hohe, volle Gestalt ragt in eng geschlossener Haltung, gleich einer Säule, empor. Die Füfse sind über einander geschlagen, aber beide treten mit festem Stand auf den Boden auf. Die Arme ruhen dicht am Körper und

stützen sich gegenseitig. Das Haupt neigt sich leise zu der erhobenen Hand.

Dieser Eindruck der geschlossenen Festigkeit wird noch verstärkt durch die steil zu beiden Seiten herabfallenden Falten des schweren Gewandes. Dadurch entsteht ein derartig starrer, unbewegter Contur, dafs man kaum wird annehmen mögen, dafs die Figur ursprünglich bestimmt gewesen sei, für sich allein zu wirken. Vielmehr wird sie sich einst als Glied des plastischen Schmuckes in einem architektonischen Ganzen befunden haben.

Bewundernswert ist es nun, wie der Künstler verstanden hat, den Zwang, den ihm die Einordnung in die Linien der Architektur auferlegte, in ein Mittel für erhöhte künstlerische Wirkung zu verwandeln. Denn eben durch diese strenge, ernste, in sich geschlossene Haltung gelingt es ihm, den Ausdruck der tiefen Trauer, den wir in den herben Zügen des Gesichtes erkennen, noch zu steigern. Auch die Vernachlässigung des Äufsern, wie sie sich in dem Entblöfsen der einen Brust und dem wirren Hereinhängen der Haare in die Stirne kundgiebt, dient dazu, den Ausdruck des tiefinnerlichen Schmerzes zu erhöhen.

An dem eigenartigen Typus des Gesichtes, den einfach gescheitelten, in mächtiger Fülle sich ergiefsenden Haaren und auch in Eigenheiten der Kleidung, wie dem chlamysartigen Shawl und den dicksohligen, ausgeschlagenen Schuhen, erkennen wir, dafs wir keine Griechin oder Römerin, sondern eine Barbarin vor uns sehen, und zwar eine Angehörige nordischer Völker, eine Gallierin oder Germanin.

Beide Nationen prallten in heftigem Ansturm mit der antiken Welt zusammen, und ihre neue, eigenartig grofse Erscheinung machte auf diese den tiefsten Eindruck. In Pergamon wurde die Besiegung der Gallier in eine Reihe gesetzt mit der Schlacht der Götter wider die Giganten und den Kämpfen der Griechen mit Amazonen und Persern, und die mannigfachsten Gruppen und Statuen entstanden, aus denen man erkennt, wie mächtig die damaligen Künstler von dem unbändigen, aber edlen Charakter jener Wilden ergriffen wurden. Diese Darstellungen gaben für die Römer vielfach die Vorbilder für ihre Schilderungen des gleichen Gegenstandes ab, aber auch bei

ihnen entstanden neue Werke, welche von dem tiefen Studium der fremden Volkscharaktere zeugen, meist Einzelfiguren, man möchte sagen Volksporträts, mit denen die Kaiser zur Erinnerung an ihre Siege die neuentstehenden römischen Prachtbauten schmückten. Eine solche Figur haben wir auch hier zu erkennen. Der Niederlage ihres Volkes und dem Verlust ihrer eigenen Freiheit gilt ihre Trauer. Sie vertritt mit dieser Stimmung und ihrer typischen Erscheinung ihr ganzes Volk, und von diesem Gesichtspunkt aus mag man sie auch Germania oder Gallia nennen. Göttlings poetischer Deutung auf Thusnelda fehlt jeder thatsächliche Anhalt.

D. III, 560. *Brunn-Bruckmann Taf. 266. Heydemann S. 77. Michaelis, Jahrb. d. J. 1891, S. 231 No. 77. Sehr verwandte Figuren befinden sich an dem Basament des Konstantins-Bogens zu Rom und auf einem römischen Sarkophag im Museum zu Palermo, auf dem eine Schlacht zwischen Galliern und Römern links und rechts abgeschlossen wird von je einer Gruppe: einem Gallier und einer Gallierin (gemeint wohl ein Herrscherpaar) vor einem Tropäon; zwischen ihnen am Boden ein Helm. Durch die schlagende Übereinstimmung mit diesen Figuren erledigt sich auch die von Milchhöfer (42. Berl. Winkelmannsprogr. S. 37) versuchte Deutung der Statue auf Medea.*

Die übrigen an der Rückwand befindlichen weiblichen Statuen sind römische Wiederholungen griechischer Erfindungen und werden auch ursprünglich Porträtköpfe getragen haben.

Endlich beachte man noch den rechten der beiden beim Aufgang aufgestellten Löwen (D. III, 565)*). Derselbe ist antik, und wenn er auch unter den antiken Löwen-Bildungen keine hervorragende Stelle einnimmt, so übertrifft er immer noch sein Gegenüber, das Flaminio Vacca als Pendant gearbeitet hat, an Kraft und Wahrheit der Darstellung. Man vergleiche z. B. die beiden auf den Kugeln ruhenden Tatzen. Wie viel energischer greift hier der rechte Löwe! Auch in dem Ausdruck der Köpfe ergeben sich Unterschiede; der antike ist einfacher und natürlicher.

*) Er ist nicht, wie Dütschke angiebt, zur Hälfte ergänzt, sondern nur mehrfach gebrochen und an einigen Stellen geflickt.

Uffizien.

Treppenhaus.

Auf dem ersten Treppenabsatz beachte man rechts:

7. Büste des eichenbekränzten Herakles.

Erg. Nasenspitze, einiges am Kranze und der gröfste äufsere Teil der Büste. Der Kopf war unterhalb des Halses gebrochen.

Der Kopf ist nicht sehr fein gearbeitet, giebt aber in kräftigen Zügen ein schönes Original des 4. Jahrhunderts v. Chr. aus den Kreisen des Skopas wieder. Die feurige Energie des unermüdlichen Helden spricht sich in den festen Formen der Knochen, den tiefliegenden, ausdrucksvollen Augen und dem atmend geöffneten Munde vortrefflich aus.

D. III, 9. *Vgl. Gräf, röm. Mitt IV S. 189 ff., unser Exemplar erwähnt S. 197, No. 14.*

Auf dem zweiten Absatz der ersten Treppen-Wende beachte man die beiden zu beiden Seiten der rechten Thür stehenden römischen Porträtbüsten (D. III, 12, erg. Nase, Unterlippe und die ganze Büste; und D. III, 15, erg. Büste, Nase, Kinn und Teil der l. Wange), sehr gute, lebendige Arbeiten; der Linke vergrämt im täglichen Leben, der Rechte durchgeistigt, mit freieren, schöneren Formen (besonders lebhaft das Auge).

Zu der links stehenden (D. 12) vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 186. Der Kopf der rechten (vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 123, No. 7) ist einige Male in Doppelhermen mit dem Kopf eines hellenistischen Dichters vereinigt, von dem sich auch hier zwei Exemplare befinden (No. 15 u. 164). Sicher ist

deshalb auch dieser Kopf das Porträt eines griechischen Dichters (Studniczka glaubt in ihm den Lustspieldichter Menandros erkannt zu haben).

Auf dem dritten Absatz findet sich ein Porträt des Demosthenes (links neben dem Billet-Schalter, D. III, 22, erg. Nase; Büste nicht zugehörig), ein vorzügliches römisches Porträt bester Zeit (links neben der Thür zur Direzione D. III, 21, erg. Nase, beide Augenbrauen und Ohren; Büste nicht zugehörig; vgl. Bernoulli, Röm. Ik. S. 31) und endlich dem Heraufsteigenden gerade gegenüber (links von dem Demosthenes):

8. Kopf des jugendlichen Dionysos.

Erg. Nase und Teile der Haare; die Büste nicht zugehörig.

Auf dem Oberkopf sind unterhalb des die Haare umschliefsenden Bandreifens zwei runde abgestofsene Stellen sichtbar. Hier waren einst, wie an einer besseren Replik in der Galleria geografica des Vatikan, kurze Stierhörner gearbeitet (Abb. 3 u. 4).

Der Stier ist ein häufig wiederkehrendes Symbol der Zeugungskraft und so auch dem Naturgott Dionysos heilig. Ältere Zeiten stellten sich den Gott selbst unter dem Bilde des Stieres dar; eine spätere liefs der menschlichen Gestalt desselben noch ein Abzeichen wie die sprossenden Hörner. Der entwickelten Kunst erwuchsen aus der Aufgabe, diese alten und charakteristischen Überreste mit ihren geläuterten Vorstellungen zu verschmelzen, neue und eigenartige Probleme (man vergl. die Bemerkungen über Zeus Ammon bei No. 134).

D. III, 23. *Vgl. die Ausführungen bei Amelung, Florentiner Antiken S. 15 ff., wo das Original für ein Werk des Praxiteles erklärt ist.*

Vgl. dagegen Furtwängler, Meisterwerke S. 590. Der Verfasser besteht durchaus auf seiner früheren Meinung.

Vorhalle.

Rechts:

9. Grofser Eber.

Erg. Ohren, Spitze des Rüssels, Schwanz, Klauen und Kleinigkeiten an den vielen Bruchstellen. Die Hauer abgebrochen.

HERME DES DIONYSOS IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1897.

Ein Bild voll wuchtiger Kraft und Natürlichkeit, ein Meisterstück an Charakteristik im Ganzen und Durchführung im Einzelnen.

Man versäume nicht, den vorzüglichen Bronze-Abguſs von Tacca beim Mercato vecchio zu betrachten; er kann die unmittelbarste Anschauung vom Original vermitteln, welches sicher in Bronze gearbeitet war.

D. III, 55. *Brunn-Bruckmann Taf. 366 b. Heydemann S. 72.*

10. 11. Zwei Molosser-Hunde.

Erg. bei dem rechten Ohren und Schnauze, bei dem linken Spitze der Schnauze, l. Vorderbein ohne die Pfote, an dieser die l. Klaue.

Die beiden Exemplare sind zwei bis auf geringe äuſserliche Abweichungen übereinstimmende Wiederholungen desselben Originales. Das mächtige Tier hat sich auf beiden Vordertatzen hoch aufgerichtet und schaut mit gespannter Aufmerksamkeit und aufgeregt atmend, wie man an dem geöffneten Maul erkennt, nach links. Die Hinterbeine scheinen bereit, sich im nächsten gefahrdrohenden Momente ebenfalls aufzurichten. So ist das Tier ein sprechendes Bild treuer Wachsamkeit und gewandter Kraft. Diese energische Charakteristik verbunden mit einer in groſsen Zügen gehaltenen Darstellung des Organismus lassen auf einen bedeutenden Meister des Originals schlieſsen, für den auch die mehrfache Wiederholung des Werkes spricht.

Wegen der sehr naturwahren, aber nicht kleinlichen Charakteristik der Haut und der Haare kann man ihn kaum in einer andern Periode als der ersten Zeit Alexanders des Groſsen suchen. Da nun Lysippos, einer der gröfsten Künstler jener Epoche, gerade als Bildner von Hunden berühmt war (Plin. XXXIV, 63), so hat man nicht ohne groſse Wahrscheinlichkeit eben in ihm den Meister des Originals vermutet.

Das rechts stehende Exemplar ist sehr viel besser gearbeitet und lebendiger als das andere.

D. III, 49, 50. *Vgl. Helbig, Führer I No. 151, 152.*

Das in der gleichen Halle aufgestellte springende Pferd ist eine mittelmäſsige Decorationsarbeit. Es wurde einst zu den Niobiden gerechnet.

Von den in den Nischen aufgestellten Statuen beachte man rechts von der Eingangsthür:

12 (23). **Togastatue des Augustus.**

Erg. unterer Teil der Basis, r. Fufs, beide Unterarme, manches am Gewande, Hals, Nasenspitze und Ohrenränder. Die Zugehörigkeit des Kopfes ist wahrscheinlich.

Die Arbeit der Gewandung (Tunica-Untergewand und Toga-Mantel) ist von aufserordentlicher Schönheit und Lebendigkeit, übersichtlich, trotz allen Reichtums im Einzelnen. Das recht gut gearbeitete Porträt stellt den Kaiser im jugendlichen Alter dar.

D. III, 40. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, 1 S. 34 No. 40.*

Von den auf Consolen stehenden Büsten beachte man besonders rechts hinter dem springenden Pferd zu unterst:

13 (30). **Römischer weiblicher Porträtkopf.**

Erg. Nasenspitze, unterer Teil der Haare und die ganze Büste.

Ihr Pendant steht an der entsprechenden Stelle der gegenüberliegenden Wand (an der gleichen Haartracht kenntlich):

D. III, 46.

14 (28). **Römischer männlicher Porträtkopf.**

Erg. Nase; Lippen beschädigt. Nicht zugehörig die Büste.

D. III, 52.

Beide gehören ihrer Haartracht und Arbeit nach in die Zeit des Nero und Otho; sie zeichnen sich durch lebendige und feine Charakteristik aus.

Über dem männlichen Kopf steht ein vorzügliches Barbarenporträt (D. III, 53), welches ein Individuum germanischer Rasse nicht gerade von der vorteilhaftesten Seite darstellt.

Diesem entsprechend, rechts von dem Pfeiler mit Trophäen:

15. Porträt eines hellenistischen Dichters.

Erg. Nase, Lippen und Büste.

Der Kopf soll augenscheinlich die gleiche Persönlichkeit wiedergeben, wie die vorzügliche Herme No. 165. Trotzdem aber beidemal die gleiche Altersstufe gemeint ist, sind

die Formen hier fett, dort ganz hager und welk. Beide Variationen sind in zahlreichen Repliken vorhanden. Das Rätsel, das in dieser merkwürdigen Incongruenz liegt, wie das weitere Rätsel der dargestellten Persönlichkeit ist noch zu lösen.

D. III, 58. *Vgl. S. 13 u. 104.*

Erster Gang.

In der Mitte des Ganges rechts:

16 (38). **Gruppe des Herakles und eines Kentauren.**

Erg. an dem Kentauren Kopf, Hals, Schultern, l. Arm, r. Brust, r. Arm bis auf die Hand, viele Teile sämtlicher Beine, Schwanz bis auf das auf dem Rücken liegende Ende desselben, und die Stütze unter dem Bauche. Geflickt im r. Hinterschenkel. An dem Herakles antik nur r. Fufs, Zehen des l. Fufses. An dem Löwenfell erg. der unterste herabhängende Teil. An Schwert und Köcher erg. die oberen Teile. Die Basis war in verschiedene Stücke zerbrochen; Rand derselben ergänzt.

Die Ergänzung hat in allen Hauptsachen das Richtige getroffen. Die ganze Erfindung ist sehr lebendig, ohne dafs sich eine recht geschlossene Gruppe ergeben hätte. Die Arbeit an den antiken Teilen ist frisch und geschickt.

D. III, 138.

An der Vorderseite der Basis eingelassen:

17. Grabstein eines römischen Ehepaares.

Erg. die unteren Teile beider Nasen und ein Teil des Randes rechts. Über den Ohren beider Köpfe Löcher zur Befestigung von Bronze-Kränzen.

Die beiden Bildnisse sind in ihrer kräftig lebendigen Manier und der nicht immer feinen, aber präzisen Arbeit ein vorzügliches Beispiel römischer Bürger-Porträts aus dem Übergang der republicanischen Periode zur ersten Kaiserzeit, in den sie nach der Form ihrer Büsten und sonstigen Anzeichen gehören.

Der Rand des Reliefs ist mit einem flachen Streifen stilisierter Lorbeerblätter verziert.

D. III, 137.

An der inneren Wand:

18. Römischer Sarkophag.

Vielfache unwesentliche Ergänzungen, die leicht zu erkennen und bei D. verzeichnet sind.

Dieser grosse Sarkophag ist römisch nicht nur seiner Arbeit nach, sondern auch in der Erfindung der einzelnen Compositionen, ihrem Gegenstand und endlich dem Sinne nach, der sich in der Auswahl gerade dieser Einzelszenen und ihrer Verwendung zum Schmuck eines Sarkophages ausspricht. Dieselben geben nicht, wie die Darstellungen ursprünglich griechischer Erfindung auf den übrigen Sarkophagen dieses Ganges (vgl. No. 27 unseres Führers) in Bildern aus dem Götter- oder Heroen-Mythus poetisch verklärte Hindeutungen auf Tod oder Seligkeit, Kampf und Weihe, sondern ganz bestimmte Szenen aus dem wirklichen Leben eines vornehmen Römers.

Dieselben beginnen auf der linken Schmalseite. Vor einer Halle sitzt ein bärtiger Feldherr; zwei Diener sind damit beschäftigt, ihn zu entwaffnen. Die zweite Schilderung stellt eine Jagd dar, welche der Feldherr in seiner Provinz unternimmt. Er selber ist an dem Panzer kenntlich; neben ihm noch ein Gefährte. Unten sind Hunde und ein Wildschwein sichtbar. Als unwesentlichere Episode ist diese Jagd — übrigens recht ungeschickt — an die Ecke verlegt und in kleinen Figuren gehalten. Darauf folgt an der Vorderseite links wieder ein Hauptakt: die Begnadigung Besiegter. Zu dem auf einem Podium (suggestus) stehenden Feldherrn, hinter dem die kurzgewandete Göttin Virtus steht, wird in bittender Haltung eine Gefangene mit einem kleinen Knaben herangeführt. Der Feldherr hat die Mission in seiner Provinz siegreich zu Ende geführt und kann von dem schönen Recht der Begnadigung Gebrauch machen. Er wird mit Stolz und Ehren zurückkehren und dem Jupiter auf dem Capitol sein Dankopfer darbringen. Dieses ist denn auch in der Mitte der Vorderseite dargestellt. Vor einer hohen Tempelfront sehen wir die Hauptperson — hier in friedlichem Gewande — damit beschäftigt, eine Spende auf den Altar auszugiefsen; hinter diesem bläst ein kleiner bekränzter

Camillus (Opferdiener) die Doppelflöte. Links von dem Altar kniet der Popa und drückt einem Opferstier das Haupt zu Boden, das der Victimarius im Begriff ist, mit dem Beil zu treffen (vgl. das Relief No. 146).

Auf diesen Abschluſs der kriegerischen Laufbahn des Mannes folgt nun eine Szene, welche den Eintritt desselben in das eigene häusliche Leben darstellt, die Vermählung. Braut und Bräutigam stehen sich gegenüber und reichen einander die Rechte. Die erstere wird von einer jugendlichen Brautführerin geleitet, der Mann von einem älteren unbärtigen Trauzeugen. Zwischen Braut und Bräutigam sehen wir die Gestalt der Juno Pronuba, der Ehegöttin, die vereinigend ihre Arme um beider Schultern legt. Unten ist der kleine Hymenäos mit der Hochzeitsfackel dargestellt. Dieses Bild schlieſst zugleich die Vorderseite des Sarkophages ab; auf der rechten Schmalseite ist nun das spätere glückliche, mit Kindern gesegnete Eheleben des Verstorbenen ausgemalt. Da sehen wir links zunächst eine Gruppe der Mutter, der Amme und des jüngsten Knaben, rechts den Vater, wie er an den ersten Studien eines älteren Knaben teil nimmt. Hinter ihm wird die Figur eines erwachsenen Sohnes sichtbar, welcher mit der Linken eine weibliche tragische Maske erhebt, was auf praktische Beschäftigung mit der tragischen Dichtkunst deuten muſs. Ob die über der Gruppe der Mutter sichtbar werdenden zwei weiblichen Gestalten, welche sich mit dem auf einem sechseckigen Pfeiler ruhenden Globus und einer Schriftrolle beschäftigen, etwa Töchter sind oder, wie erklärt worden ist, Musen, deren Bedeutung hier nicht recht faſsbar wäre, muſs dahingestellt bleiben.

So entwickelt sich das vollkommene Lebensbild eines vornehmen Römers vor uns; die Bilder seiner letzten Ruhestatt sollten an die Glanzpunkte seines Lebens erinnern, diese wie eine abgekürzte Chronik erzählen.

Allerdings hat man sich nicht vorzustellen, daſs der Sarkophag auf eine besondere Bestellung hin angefertigt sei und deshalb von vornherein ein specielles Lebensschicksal darstellen wolle. Dieselbe Reihenfolge von Szenen muſste sich in der Laufbahn jedes vornehmen Römers ziemlich bis ins Einzelne übereinstimmend wiederholen. Man fertigte deshalb in Rom derartige Sarkophage auf Vorrat an und lieſs nur den Kopf der Hauptperson roh zubehauen, um dann vor dem Verkauf das Porträt des Verstorbenen herausmeiſseln zu können. So ist es auch hier an der Vorderseite geschehen. An den Köpfen des begnadigenden Feldherrn, des Opfernden und des Bräutigams wird man leicht die gleiche Physiognomie erkennen. Die Nebenseiten — auch die linke Ecke mit der Jagd — scheint man gleich von vornherein ausgeführt zu haben als nebensächlicher. So erklärt es sich, daſs dieselbe Person bei der

Entwaffnung und Jagd bärtig und ohne bestimmten Typus dargestellt wird, welche gleich darauf mit unbärtigem Porträtkopf erscheint. Die Arbeit ist spät und schlecht.

D. III, 62. *Wiener Vorlegeblätter 1888, T. IX 5a—c.*

19 (40). **Kopf des Augustus** (* 63 v. Chr., † 14 n. Chr.).

Erg. Nasenspitze, beide Ohren fast ganz und die Feldherrnbüste.

Der Kopf stellt den Kaiser in jüngerem Alter mit strengem, ernstem Ausdruck dar.

D. III, 65. *Arndt, Griech. u. röm. Porträts Taf. 243 u. 244. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 35 No. 43.*

20 (46). **Weiblicher Porträtkopf.**

Erg. Nasenspitze, Oberkopf mit Gewand und die ganze Büste.

Wiederholung eines griechischen Porträts vom vierten Jahrhundert v. Chr. Unangenehm weichliche Formen. Das Profil weit feiner als die Vorderansicht. Die Unterschrift hat hier, wie fast in allen weiteren Fällen, nichts zu bedeuten.

D. III, 132 (Livia). *Arndt, Griech. u. röm. Porträts Taf. 215 u. 216. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 106 No. 15.*

21 (48). **Kopf des Agrippa** (* 63 v. Chr., † 12 n. Chr.).

Erg. Nasenspitze, Teil der Ohren und Büste.

Vorzüglich gearbeitetes Porträt. Besonders charaktervoll die tiefliegenden, düster blickenden Augen.

D. III, 66. *Arndt, Griech. u. röm. Porträts Taf. 293 u. 294. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 256.*

22 (52). **Doryphoros des Polyklet.**

Erg. der l. Unterarm mit Gewand und Stütze, der r. Arm von der Mitte des Oberarmes an mit der Stütze, der Oberkopf, die untere Hälfte der Nase und des l. Ohres. Der Kopf war mitten durchgebrochen. Den ergänzten Armen ist künstlich eine den antiken Teilen entsprechende Oberfläche gegeben. Das Ganze ist sehr verwaschen.

Die Figur mufs einst, ehe fast ihre ganze feinere Oberfläche zerstört war, eine sehr gute Wiederholung der polykletischen Musterfigur gewesen sein. Die ganze Bewegung

des Körpers ist ungemein elastisch bei aller Festigkeit der gedrungenen Körperformen. Liebenswürdig wirkt die leichte Neigung des an und für sich ziemlich ausdruckslosen Kopfes.

Die richtige Ergänzung der Arme ergiebt sich nach besser erhaltenen Exemplaren, wie der zweiten Wiederholung in diesem Gang. Der rechte Arm hing lose herab, die Linke schulterte einen kurzen Wurfspeer, ein ἀκόντιον. Dies Attribut läfst sich nach einer Berliner Gemme bestimmen (Helbig, Führer I Fig. 2). Ferner war das Original aus Bronze, und wir haben uns deshalb den störenden Baumstamm, welcher bei der Ausführung in Marmor als Stütze dient, hinweg zu denken; dadurch wird der Eindruck natürlich wesentlich leichter und freier.

Das Original stellte einen siegreichen Athleten, einen Pentathlos mit dem Wurfspeer dar.

D. III, 68. *Wegen der kunstgeschichtlichen Bedeutung des Werkes vergleiche den Abschnitt über die Antiken im Palazzo Vecchio, No. 1—4; ferner No. 80 und 143.*

23 (41). **Kopf des Cäsar** (?) aus Bronze.

Der Kopf ist ein modernes Werk. Er giebt indes ein antikes Porträt, welches mit dem sicheren Porträt des Julius Cäsar grofse Ähnlichkeit hat, sorgfältig und getreu wieder.

D. III, 62a. *Heydemann S. 73. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 158 No. 19, S. 165 u. 175; Helbig, Führer I, No. 530.*

24 (49). **Weibliche Büste (Julia, Augusti filia?).**

Erg. Ohrenränder und der Teil der Büste aus buntem Marmor.

Ein Teil der antiken Büste ist erhalten. Über dem Untergewand wird ein eigentümlicher Brustlatz (?), an Schnüren hängend, sichtbar. Die Benennung ist falsch. Vorzügliche Arbeit.

D. III, 131. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 130. Bernoullis Zweifel an der Echtheit sind unberechtigt.*

25 (59). **Figur eines griechischen Athleten.**

Erg. beide Unterarme mit Händen, Vase und deren Stütze. Doch sind die Ellenbogen erhalten. An der Aufsenseite der linken Hüfte (ziemlich tief) befindet sich eine längliche Abarbeitung. Auf dem Oberkopf befindet sich ein eigentümliches längliches Loch, etwa von der Form einer Pfeilspitze. Dasselbe ist zu schmal, als dafs

man es bei der vorzüglichen Erhaltung des übrigen Kopfes Zufall oder Barbarei zuschreiben könnte. Sehr wohl aber kann hier einst ein Metallkranz befestigt gewesen sein, wofür auch zu sprechen scheint, dafs sich das Loch auf der Grenze zwischen dem wohlausgeführten Vorderhaar und dem nur angegebenen Haar des Oberschädels befindet. Einzelne moderne Flicken im linken Oberschenkel. Der linke Oberarm war gebrochen, ist aber antik. Sprünge des Marmors an der rechten Schulter, welche Furtwängler, Meisterwerke S. 470 Anm. 2, veranlafst haben, den ganzen Arm nebst Schulter für ergänzt zu halten.

Abb. 5.

Kürzlich ist es geglückt, mit Hülfe einer Gemme (Furtwängler, Meisterwerke Fig. 78; danach Abb. 5) die Lösung zu finden, wie diese Statue richtig zu ergänzen sei. Die Figur dieses Steines, welche in allen Teilen mit unserer übereinstimmt, ist damit beschäftigt, sich mittels der Strigilis, einem geschwungenen Schabeisen, von dem Staub der Arena zu reinigen; und zwar ist sie soeben mit grofser Aufmerksamkeit dabei, den linken Oberschenkel abzukratzen. Hierdurch erklärt sich das ganze Motiv der Gestalt. Der Jüngling steht fest auf dem rechten Fufse; um den linken Oberschenkel etwas zu heben, tritt der linke Fufs nur mit dem Ballen auf; das Knie ist leicht gebeugt und nach innen gedreht. Der Oberkörper neigt sich nach der Seite des linken Beines, die Schultern drängen zu einander, und der Bauch ist eingezogen; auch der Kopf ist geneigt, und der Blick ist nach der Stelle der Beschäftigung zu gesenkt. Alle diese Stellungen und Bewegungen der einzelnen Glieder erklären sich aus der Rücksicht auf die momentane Beschäftigung, und die aufmerksame Spannung des ganzen Körpers äufsert sich auch in Einzelheiten, wie dem Vortreten der Sehnen an dem linken Unterschenkel, und besonders in dem wundervoll gearbeiteten Rücken, der leider den Blicken zu sehr entzogen ist.

Auch die anderen Teile der Figur sind von vorzüglicher Arbeit. An der Schärfe der Stilisierung erkennen

wir, dafs wir eine Copie nach Bronze vor uns haben. Für das Original fiel der Palmstamm fort, dessen der Copist als Stütze benötigte.

Man beachte eine Eigentümlichkeit: die über der Stirn emporgekämmten kurzen Haare. Dieselben wiederholen sich bei allen Wiederholungen des Kopfes und müssen deshalb auch dem Original und wahrscheinlich schon dem ursprünglichsten Original, d. h. dem dargestellten Athleten selber angehört haben.

Die Figur steht im engsten kunstgeschichtlichen Zusammenhang mit einer ebenfalls vorzüglichen Gestalt, dem sogenannten Salber der Münchener Glyptothek (No. 165, unsere Abb. 37), der damit beschäftigt ist, aus der erhobenen Lekythos eine geringe Quantität Öl in die geöffnete linke Hand fallen zu lassen (vgl. No. 190 und 191 im Palazzo Pitti). Dies bezeugt nicht nur die stilistische Übereinstimmung der Köpfe, sondern auch die Wahl des dargestellten Momentes. Auch dort ist die ganze Aufmerksamkeit angestrengt conzentriert auf eine augenblickliche Thätigkeit, und der Körper ist demgemäfs gleichsam in sich gespannt. Unsere Figur ist aber entschieden entwickelter, jünger, und es mag etwa der Lehrer die Münchener Figur, der Schüler die hiesige geschaffen haben.

Hierdurch und durch andere Erwägungen erscheint es sicher, dafs das Original am Ende des fünften Jahrhunderts entstanden ist.

Ebenso sicher ist es, dafs der Künstler einer attischen Schule angehörte. Man vergleiche hier besonders den Kopf des daneben stehenden Doryphoros des Polyklet; dort haben wir den ausgesprochenen Lang- und Schmal-Schädel, hier den Kurz- und Rund-Schädel, wie er für den reinsten attischen Typus charakteristisch ist. Der Kopf des praxitelischen Hermes zu Olympia ist eine verfeinerte Weiterbildung eben dieser Form (Kekulé, Über den Kopf des praxit. Hermes).

Brunn hat den Münchener Salber in den engsten Zusammenhang mit der Schule des Myron gesetzt (Annali d. J. 1879, S. 204), und wir müfsten demnach auch in dem Original unseres „Apoxyomenos“ das Werk eines Schülers jenes grofsen attischen Meisters vermuten. Brunn erkennt in den genannten beiden Athleten-Statuen und in den bezeichnendsten Werken des Myron folgende Gemeinsamkeit: „Die Wahl eines Momentes, der uns alle Lebenskräfte auf einen einzigen Punkt konzentriert sehen läfst, so dafs jeder einzelne Teil des Organismus eben jenem Moment untergeordnet erscheint.“ Neben dieser unleugbaren

Verwandtschaft läfst sich aber auch ein Unterschied nicht verkennen. Myron liebt solche Motive, in denen alle Kräfte bis auf das äufserste Mafs gleichsam ausgespannt sind, so dafs der Körper in dieser Situation eben nur einen Moment verharren kann. (Man erinnere sich an den Diskobol und den Marsyas!) Bei unseren beiden Athleten sind die Kräfte vielmehr in sich gespannt, und die Körper können in der dargestellten Situation sehr wohl minutenlang verharren. Myron greift seine Motive mit ungeheurem Wagemut aus dem lebendigsten Leben; bei den Künstlern unserer Figuren können wir das Gefühl nicht unterdrücken, dafs sie interessanten Motiven zu Liebe über die naive Wiedergabe des Natürlichen hinauszugehen suchten. So wird kaum jemals ein Athlet für die einfache Procedur, etwas Öl auszugiefsen und aufzufangen, die wundervolle Pose der Münchener Statue angenommen haben, und auch bei unserer Figur will uns die ersichtlich grofse Anspannung für die leichte Hantierung mit der Striegel doch etwas übertrieben vorkommen.

D. III, 72. *Die ältere Litteratur siehe bei Furtwängler.*

26 (53). **Büste der sogen. Antonia.**

Erg. vordere Hälfte der Nase, Teile der Ohren, Haarschopf und der gröfste Teil der Büste.

Von der antiken Büste hat sich ein ähnliches Stück erhalten, wie bei No. 24 (Julia), und wir finden auch denselben Brustlatz wieder. Die Benennung ist grundlos. Ein Frauenbildnis des claudischen Zeitalters.

D. III, 129. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 188 No. 33 und S. 220 No. 10.*

27. Sarkophag mit dem Raub der Leukippiden.

Vielfache leicht erkennbare und unwesentliche Ergänzungen. Die Einzelheiten siehe bei Dütschke.

Auf der Vorderseite ist der Raub der beiden Töchter des Leukippos durch die Dioskuren Kastor und Pollux dargestellt. Das Plötzliche des Überfalles äufsert sich in der gewaltigen Aufregung, in der die Frauen und der eine bärtige Krieger nach rechts eilen. Links ist eine eigentümliche Gruppe von zwei gegen einander stürmenden Kriegern für sich gesondert; ihre Deutung ergiebt sich aus einer Dichtung Theokrits (Id. XXII, 176), welche den gleichen Gegenstand behandelt. Es sind die beiden Brüder der

Leukippiden; der ältere, Idas, eilt herbei mit gezogenem Schwert, die Schwestern zu befreien; der jüngere, Lynkeus, drängt besänftigend den Bruder zurück, denn er will allein mit dem jüngeren Dioskuren, Kastor, im Zweikampf den Zwist entscheiden. Dies geschieht, Lynkeus fällt, und Idas wird von dem Blitzstrahl des Zeus, des Vaters der Dioskuren, getötet; dieselben führen in Frieden ihre Bräute heim. Diesen versöhnenden Ausgang finden wir auf den Nebenseiten des Sarkophages dargestellt. Jederseits sehen wir einen der Dioskuren, welcher eine Tochter des Leukippos in bräutlicher Verhüllung an der Hand führt. Links steht zwischen den Figuren ein eigentümlicher Aufbau, in dem man am wahrscheinlichsten einen Altar erkennen kann. Es wäre also speziell die Szene der Trauung dargestellt: die beiden Verlobten reichen sich über dem Altar die Hände.

An den beiden vorderen Ecken ist je eine Nike angebracht, deren Schwingen sich an die beiden zusammenstofsenden Flächen schmiegen. Beide Figuren sind lediglich ornamental.

Hatten wir in No. 18 ein charakteristisches Beispiel echt römischer Sarkophage, so haben wir hier ein Werk, dessen Arbeit zwar auch römisch und spät ist, dessen Darstellung aber nach echt griechischer Weise aus dem Mythus genommen ist und so durchaus griechischen Charakter trägt, dafs wir seine ursprüngliche Erfindung sicherlich einem griechischen Künstler zu verdanken haben.

Zwei Wiederholungen, welche Dütschke verzeichnet, geben die Compositionen in den Hauptzügen übereinstimmend wieder; also lag ein bekanntes Original zu Grunde.

Im Stilistischen äufsert sich eine gewisse Eigenart, welche unser Werk mit einer kleineren Gruppe von Sarkophagen inniger verbindet. Dieselbe ist leicht kenntlich an der grofsen Vorliebe für flatternde Gewänder und die segelartig sich bauschenden Himatia. So kann man gleich in unserem Gang den Sarkophag mit dem Raub der Proserpina vergleichen, welcher sich links neben der Eingangsthür befindet (D. 64). Die Proserpina entspricht fast vollkommen der einen Leukippide. Auffallend ist ferner die Wiederholung der Niken an den Ecken, und auch die Compositionen der Nebenseiten (links Herakles und Alkestis, rechts Hermes und Alkestis) erinnern lebhaft an unseren Sarkophag. Dieser ist nun besonders wichtig, da er

uns die Richtung angiebt, in welchen Kreisen wir die Künstler dieser Gruppe zu suchen haben.

Ebenfalls in unserer Sammlung befindet sich ein Relief, welches zwei Frauen darstellt, die einen Stier zum Altar führen (No. 157). Bei aufmerksamer Vergleichung ergiebt sich nun, dafs die Mittelfigur unseres Sarkophages vollkommen der vorwärts eilenden Frau des Reliefs gleicht, während die linke Leukippide fast durchaus der zweiten Figur des Reliefs entspricht, nur dafs sie von den kräftigen Armen des Dioskuren in der Mitte des Leibes umschlungen und gehoben wird.

Dieses Relief entstammt der sogenannten neuattischen Schule, welche — nach dem Ersterben eigener neuer Triebe der griechischen Kunst — in Athen und dann hauptsächlich zu Rom in den letzten Zeiten der Republik und den ersten des Kaisertums nichts anderes mehr leisten konnte als das Überkommene zu wiederholen oder auszunützen. In diesen Kreis pafst auf das Beste ein Zug, wie die von uns beobachtete, verblüffend äufserliche Wiederholung, aber nicht ungeschickte Verwendung derselben Figuren in den verschiedensten Situationen. Man kann ja auch von vornherein voraussetzen, dafs gerade die Künstler jener Schule dem steigenden Bedürfnis der Römer nach kostbaren Sarkophagen in ihrer Weise entgegengekommen seien.

So wird es auch kein Zufall sein, dafs sich die Hauptfiguren unseres Sarkophages auf einem jener häufigen, zur Decoration verwendeten Thonreliefs wiederholen, welche ungefähr derselben Zeit entstammen und deren Zusammenhang mit den neuattischen Marmorreliefs schon häufiger überzeugend bewiesen worden ist.

D. III, 74. *Michaelis im Jahrb. d. J. 1891, S. 229 No. 44. Vgl. über Sarkophage im allgemeinen den entsprechenden Artikel von v. Rohden in Baumeisters Denkmälern d. kl. Alterth.; von demselben über Thonreliefs im arch. Anz. des Jahrbuchs 1894 S. 37 ff.*

28 (67). Jünglingsfigur.

Erg. Basis, l. Unterschenkel mit Fufs, beide Arme, Stück des Halses, Kinn, Nasenspitze, l. Ohr und Kleinigkeiten. R. Bein über dem Spann, unter dem Knie und in der Mitte des Oberschenkels durchgebrochen und an den Bruchstellen geflickt. Lippen bestofsen. Kopf antik, aber nicht zugehörig.

Die schwungvoll bewegte und schön gebildete Gestalt giebt in guter Copie ein Original aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts wieder, welches sich noch im allgemeinen an die polykletische Norm anschliefst, aber alle

Einzelformen runder und saftiger bildet. Der Kopf ist eine mäfsige Wiederholung des Hermes von Andros.

D. III, 76. *Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 448; wegen des Kopfes Arndt-Amelung, Einzel-Verkauf No. 89/90.*

29 (61). **Kopf des Caligula** (* 12 n. Chr., † 41 n. Chr.).

Erg. Nasenspitze, beide Ohren und Büste.

Der stolz zur Seite gewendete Kopf bringt das trotzende, innerlich rohe Wesen des jugendlichen Kaisers treffend zur Darstellung.

D. III, 73. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 306 No. 11. Zweifel an der Echtheit unbegründet.*

30 (75). **Doryphoros des Polyklet.**

Erg. sind nur einzelne Finger, ein Stück an der Aufsenseite des r. Handgelenkes, einige Flicken in den Oberschenkeln und Gluteen. Die Figur war unter den Knöcheln und in der Mitte der Oberschenkel durchgebrochen, auch die Hände waren abgebrochen.

Diese Wiederholung des Doryphoros ist durch zweierlei besonders wichtig: erstens durch die fast vollständige Erhaltung, auch der Hände, und zweitens durch eigentümliche Züge, welche dies Exemplar von dem besten, dem Neapeler, unterscheidet, und zwar nicht zum Vorteil des hiesigen; so beachte man das übermäfsige Vortreten der Hüftmuskeln und die abweichende Bildung des Rippenabschlusses, willkürliche Änderungen des Copisten.

D. III, 81. *Vgl. No. 22 und 143.*

31 (63). **Kopf der sog. Messalina.**

Erg. Nasenspitze und Büste.

Gute Arbeit. Die Benennung unberechtigt. Ein Frauenbildnis des claudischen Zeitalters.

D. III, 125. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 188 No. 31, Fig. 29 und S. 364.*

32 (71). **Römisches Knabenporträt.**

Erg. Nasenspitze, Teile der Ohrränder und der Teil der Büste aus buntem Marmor und Alabaster.

Benennung grundlos.

D. III, 122. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 395.*

33 (82). **Statue der Ariadne.**

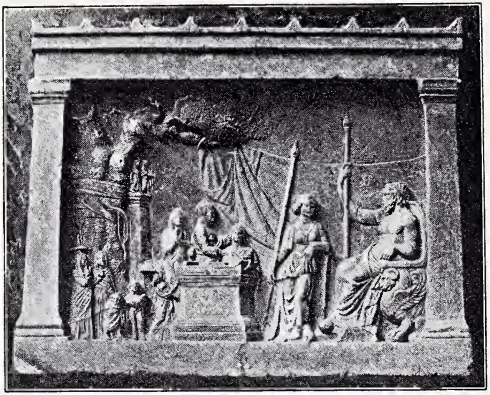
Erg. ein Stück des Halses, die herabfallende Flechte an der r. Seite des Halses, der linke Arm, der rechte unterhalb des Armbands, ein grofser Teil des Unterleibes mit der obersten Partie des emporschlagenden Gewandbausches, Spitze der gr. Zehe am r. Fufs, Spitze der gr. Zehe, der zweiten Zehe und der kl. Zehe am l. Fufs. Oberhalb von dem im Unterleib eingesetzten Stück eine moderne Abarbeitung und die Spur eines kleinen Puntello; Puntelli in verschiedener Stärke an der ganzen linken Seite der Figur vom Fufs aufwärts bis zu der Gewandfalte neben der linken Brust. Aus der Basis ist die rechte Ecke rund herausgemeifselt.

Die richtige Ergänzung dieser Figur ergiebt sich nach einer in einigen Teilen besser erhaltenen Wiederholung, welche sich einst, wie die unsere, zu Rom im Palazzo della Valle befand und jetzt im Louvre steht (Clarac 275, 1645). Nach den Resten, welche sich an den beiden Statuen befinden, hat ein Künstler für das im Jahre 1585 erschienene Werk von De Cavalleriis, Antiquae Statuae, eine Zeichnung angefertigt, welche uns die vollständigste Vorstellung der einstigen Compositionen geben kann, und die wir deshalb hier in Abb. 6 wiederholen.

Die Göttin lehnt den linken Ellenbogen auf eine hohe Stütze, wahrscheinlich, wie auf der Zeichnung, einen Baumstamm. Die herabhängende Linke hält den entsprechenden Zipfel des Chiton-Überschlages empor, so dafs sich ein Bausch bildet, in den sich in reichlicher Fülle die Trauben einer starken Rebe lagern, welche zwischen der Figur und dem Stamm dem Boden entsprieſst, und auf deren unteres Ende Ariadne zum Zeichen ihrer Herrschaft den Fufs gesetzt hat.

In der Rechten sehen wir, der florentiner Ergänzung entsprechend, eine Traube; hier aber lehnte ursprünglich ein mächtiges königliches Scepter; dies können wir nach einem späten griechischen Votivrelief in München (Glyptothek No. 85a, Abb. 7) schliefsen, auf dem unsere Figur mit einigen Freiheiten benutzt ist.

ZEICHNUNG BEI DE CAVALLERIIS



VOTIVRELIEF IN MÜNCHEN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

Die Benutzung der Statue auf diesem Relief giebt nun aufserdem einen ungefähren Anhalt für die Datierung des Originals. Wegen bestimmter Indicien kann das Relief kaum vor 275 v. Chr. etwa entstanden sein. Andrerseits wird man die Figur wegen des lebhaften Rhythmus, der sich durch die eigenartige Stellung ergiebt, und wegen der reichen, mannigfaltigen Gewandmotive nicht weit vor 300 rücken mögen. In dieser bestimmt begrenzten Zeit also mufs das Original geschaffen sein.

Dasselbe war jedenfalls aus Bronze. Die frei emporstrebende und sich verzweigende Rebe scheint mit Sicherheit darauf zu weisen; auch die vielen kleinen Motive des Gewandes sprechen dafür.

Ferner dürfen wir mit Bestimmtheit voraussetzen, was schon die Verwendung auf dem Votivrelief wahrscheinlich macht, dafs das Original ein Kultbild war, eine Darstellung der Ariadne als der göttlichen Gemahlin des Dionysos, der Teilnehmerin all seiner rauschenden Festesfreuden. Wundervoll ist dieser Charakter in der breit und stolz erhobenen königlichen Gestalt verkörpert, in deren Bewegung sich Üppigkeit und Würde verbindet.

Der gut gearbeitete Kopf war mit der Statue vereinigt, ehe die Arme ergänzt waren; dies beweist eine Abbildung, welche noch älter ist als die Zeichnung des de Cavalleriis, ein Kupferstich des Enea Vico, eines Künstlers, der etwa zwischen 1520 und 1570 thätig war. Der Stich befindet sich in dem Verbindungsgang zwischen Uffizien und Pal. Pitti im Rahmen 135, bezeichnet mit No. 350. Die Figur steht hier in einer Wandnische, beide Arme fehlen; statt der Rebe unter dem Fufs ist ein flacher Würfel gezeichnet, darauf die Buchstaben E. V. Der Kopf ist unverkennbar der jetzige. Trotzdem ist seine Zugehörigkeit zweifelhaft, da sein Marmor sehr grofskörnig ist, während der Marmor der Statue ein besonders feines Korn hat. Auch scheint er zu klein für die Gestalt zu sein.

D. III, 84. *Vgl. über alle einzelnen Punkte: Amelung, Florentiner Antiken S. 24 ff., wo indes der Kupferstich des Enea Vico noch nicht berücksichtigt ist.*

34 (65). **Kopf des Nero** von Basalt (* 37 n. Chr., † 68 n. Chr.). Sehr gut und charakteristisch.

(Nicht bei D. verzeichnet.) *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 395 No. 17. Nach Bern. verdächtig (?).*

35 (80). **Kopf des Vitellius** (* 15 n. Chr., † 69 n. Chr.).

Erg. Nasenspitze und r. Ohrläppchen. Die Büste vielleicht antik, aber jedenfalls nicht zugehörig.

Scheint allerdings modern, giebt aber das Porträt des Kaisers vortrefflich wieder.

D. III, 83. Heydemann S. 73 (modern). *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 14 No. 8.*

36 (85). **Kopf des Vespasian** (* 9 n. Chr., † 79 n. Chr.).

Erg. Nase, Kleinigkeiten im Gesicht, l. Ohr und Büste.

Vortrefflich in Auffassung und Arbeit.

D. III, 86 und Nachtrag. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 23 No. 14. Abgeb. bei Duruy, Gesch. d. röm. Kais. II, S. 57.*

37 (92). **Kopf des sogen. Domitian.**

Erg. Nase, Stück der r. Augenbraue, Oberlippe, Kinn, Ohrenränder, Hals. Büste antik, aber nicht zugehörig.

Sehr gute und feine Arbeit. Benennung grundlos.

D. III, 90. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 61.*

38 (90). **Römische weibliche Porträtstatue.**

Erg. Nasenspitze, Finger der r. Hand, Teil des l. Unterarmes, l. Hand, Schale und die drei äufseren Zehen des r. Fufses.

Die Figur ist damit beschäftigt, Weihrauchkörner in die Flamme des kleinen altar-ähnlichen Aufsatzes zu streuen. Der Kopf hat Porträtzüge; seine Frisur und die Arbeit ist durchaus römisch. Die Statue entbehrt nicht eines gewissen feinen Reizes, ohne doch das volle Leben eines griechischen Werkes zu erreichen.

Es wird die Grab- oder Ehrenstatue einer jungen Römerin sein, welche als Priesterin thätig war.

Im Besitz des Marchese Chigi zu Siena befindet sich eine sehr viel schlechtere Statue mit demselben Motiv, neben sich einen vollkommen entsprechenden Aufsatz. Vgl. ferner das Relief bei Helbig, Führer II, No. 755.

D. III, 89.

39 (93). **Kopf des Nerva** (* 32 n. Chr., † 98 n. Chr.).

Erg. Nase, Teil der Oberlippe, l. Augenbraue, manches im Haar, Ohrenränder, Büste.

Gut und charakteristisch.

D. III, 91. *Vgl. Bernoulli, Röm Ikonogr. II 2, S. 69 No. 5.*

40 (99). **Statue des Herakles.**

Erg. fast der ganze r. Arm, l. Unterarm, Stück am Oberkopf links, Nase, Ohren, beide grofse Zehen, mittlerer Teil der Keule mit Fell, Stück der Basis vorne links, einzelne Flicken. Mehrfach durchgebrochen.

Unsere Figur ist die einfachste und beste Wiederholung der bekannten Darstellung des ausruhenden Herakles, die uns hier (Palazzo Pitti, No. 186) und in Neapel in zwei Colossen erhalten ist, welche die Formen in der unangenehmsten Weise aufblähen und übertreiben. Unsere Wiederholung dagegen zeigt eine Behandlung der Formen, wie wir sie für die Entstehungszeit des Originales, die Zeit des Lysippos, voraussetzen dürfen.

Eine sichere Handhabe für die Datierung des einstigen Originals bietet die unbedenkliche Inschrift des hiesigen Exemplares im Pal. Pitti (siehe daselbst!). Aber auch andere Erwägungen führen uns zu demselben Resultat.

Die kleine Bildung des Kopfes im Verhältnis zum Körper, welche wir bei unserem Herakles wahrnehmen, mufs eine spezielle Eigentümlichkeit des Lysippos gewesen sein, denn sie ist von ihm als etwas Besonderes, Neues überliefert, und wir finden sie an seinem Apoxyomenos wieder. Das Eigentümliche der Stellung besteht darin, dafs das zwischen Standbein und Stütze bewegliche Spielbein nicht zurückgesetzt und dadurch, dafs es mit dem Ballen auftritt, immer noch am Tragen des Körpers beteiligt wird, sondern ganz frei vorgesetzt ist, so dafs der Fufs, wie es an dem neapolitaner Exemplar deutlicher ist als hier, nur mit der äufseren Kante den Boden berührt. Zu dieser Stellung existiert eine besonders bedeutsame Parallele: der berühmte Silen mit dem Dionysos-Kind auf den Armen (Helbig, Führer I No. 4).

Wegen des Gegenstandes der Darstellung ist man bei diesem Werk von vornherein geneigt, an die praxitelische Schule zu denken, in welcher derartige Gruppenbildungen besonders beliebt gewesen sind. Indes erlaubt die realistische Darstellung des alten Körpers und noch mehr die des Kindes nicht, weit über die Wende des vierten und dritten Jahrhunderts hinaufzugehen.

Ungefähr in derselben Zeit mufs das Original unseres Herakles entstanden sein, und so ergänzen sich die Schlüsse auf das Beste. Hinzu kommt nun ferner, dafs die Auffassung des Heros, wie wir sie in dieser Statue finden, soweit wir urteilen können, eben zuerst in den Werken des Lysippos zum Ausdruck kam.

Während man nämlich das kurz und energisch gelockte Haupt- und Barthaar, den breiten Stiernacken schon an älteren Darstellungen des Heros findet, liegt das Neue dieser Figur vielmehr in den mächtigen, über das gewöhnliche Mafs gesteigerten, kraftgeschwellten Formen des Körpers; während die älteren Künstler dem Wunder seiner übermenschlichen Fähigkeiten durch die Energie der Haltung, das Feuer des Blickes gerecht zu werden suchten, d. h. durch den möglichst starken Ausdruck *geistiger* Potenzen, werden wir von dem Künstler dieses Herakles einzig auf die *materiellen* Potenzen hingewiesen. Dies ist nicht mehr der thatendurstige jugendliche Held des Skopas oder Praxiteles (vgl. No. 7 im Treppenhaus) — überwältigt von der Last der langen Arbeitsjahre brütet er dumpf sinnend vor sich hin.

D. III, 95. *Arndt-Amelung, Einzelverkauf 346. Vgl. Furtwängler in Roscher, mythol. Lex. Sp. 2172 f; Loeschcke in den Verhandlungen d. 43. Vers. dtschr. Phil. u. Schulm. zu Köln S. 159. Eine gute Replik in derselben Gröfse wie die unsere im Casino der Villa Borghese in Rom; eine kleine Bronzereplik public. Revue archéol. 1895, II, Pl. XIII. Wegen einer formellen Vorstufe des Motivs aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. siehe Jahrbuch des J. arch. Anz. 1894 S. 25.*

41 (96). **Kopf des Trajan** (* 53 n. Chr., † 117 n. Chr.).

Erg. untere Hälfte der Nase, l. Augenbraue, Teile der Haare, l. Ohr, Rand des r., Hinterkopf, Nacken, Büste.

Gutes und aufserordentlich sprechendes Porträt.

D. III, 93. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 79 No. 32.*

42 (108). **Büste des Hadrian** (* 76 n. Chr., † 138 n. Chr.).

Erg. grofser Teil der Nase und des l. Ohres, Teile der Haare, Flicken an der r. Seite des Halses, r. Schulter, Nase und z. T. die Flügel der Medusa, Schnauze des Wolfskopfes mit Band, Teile des Gewandes, unterster Teil der Büste, Büstenfufs und Flicken an der Stelle, wo die Büste auseinander gebrochen war. An dem l. Armansatz haben sich Spuren von Vergoldung erhalten.

Zweifel an der Echtheit unbegründet. Der Kopf giebt die feinen Züge des Kaisers in ziemlich virtuoser Arbeit gut und sprechend wieder.

D. III, S. 61 unten für modern erklärt. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 113 No. 57.*

43 (106). **Statue des Hermes.**

Erg. Nase, Lippen, der ganze r. Arm, Ränder und teilweise Flügel des Petasos, Kerykeion bis auf das Stück

zwischen den Fingern der l. Hand, Teile der Flügel an den Fersen und der Zehen. Oben auf dem Petasos finden sich vier Puntelli für die Finger der r. Hand, welche einst hier geruht haben müssen. Die l. Hand war abgebrochen, ist aber antik.

Die Puntelli auf dem Petasos bieten eine sichere Stütze für die richtige Ergänzung der Statue. Der Gott berührt mit den Fingern der Rechten den das Oberhaupt bedeckenden Petasos.

Wir dürfen diese Haltung des Armes und der Hand nicht etwa verwechseln mit derjenigen, die wir z. B. an dem Apollino der Tribuna (No. 69) wahrnehmen. Bei diesem ruht die ganze Hand bequem auf dem unbedeckten Haupte, und zudem lehnt sich der Gott mit dem linken Ellenbogen auf eine Stütze. Unser Hermes dagegen ist frei stehend dargestellt; stolz und elastisch heben sich die straffen kräftigen Glieder empor; zu schneller Bewegung gerüstet ist die Chlamys um den Arm geschlungen, und die Linke faſst das Kerykeion fest; empor leitet der aufmerksame Blick, und die Rechte drückt den Petasos fest auf das emporsprossende Lockenhaar. Und so gewinnen wir den Eindruck, als werde sich der Gott, gewärtig der Befehle des Zeus, im nächsten Augenblick zum windschnellen Fluge über Land und Meer erheben.

Es liegt in dieser Darstellung schon die gleiche Idee des ewig regen Götterboten, welche in der bekannten Bronzestatue des ausruhenden Hermes im Museum von Neapel und in dem sogen. Jason der Münchener Glyptothek zum Ausdruck kommt. Diese beiden sind in dem Kreise des Lysippos entstanden; nicht so das Original unserer Figur, welches jedenfalls um ein halbes Jahrhundert etwa älter ist als die genannten. Hierfür sprechen vor allem die breiten, noch an Polyklet gemahnenden Proportionen des Körpers und die Stilisierung der kurzgelockten Haare.

Furtwängler (Meisterwerke S. 572 ff.) hält das Original für ein Werk des Praxiteles; indes die derben Einzelformen des Körpers sowohl, wie am Gesicht die volle, runde Form der Wangen, die tiefliegenden Augen, die Schwellung der Stirn darüber, die Erhöhung der Wangen zwischen innerem Augenwinkel und Nasenflügel, der kleine geöffnete Mund — all das sind Züge, welche die Werke aus der Schule des Skopas charakteristisch von denen des Praxiteles unterscheiden. Leider ist die Arbeit des hiesigen Exemplares im Einzelnen zu schlecht,

um einen bestimmten Rückschluſs auf ein Werk des Meisters von Paros selbst zu gestatten. Aber seinem Kreise, nicht dem des Praxiteles gehört die lebendige Erfindung an.

Eine starkergänzte Copie des Kopfes befindet sich in der Galleria geografica des Vatikan No. 1048; auch hier sind die Ansätze der fünf Finger auf dem Petasos erhalten; die Arbeit ist ganz schlecht. Eine weitere kleine Copie der Figur ist bei Furtw. erwähnt. Die Gestalt ist benutzt auf einem späten römischen Altar, Bullet. comunale 1893, T. X, XI.

D. III, 98.

44 (109). **Büste eines jungen Mannes aus der Zeit Hadrians.**

Erg. Nasenspitze, r. Schulter und Brust, Teile des Gewandes.

Charakteristisch für die Entstehungszeit ist Haartracht, Glätte der Arbeit und die noch erkennbare Büstenform. Zweifel an der Echtheit unbegründet.

Nicht bei D. verzeichnet. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II* 2, *S. 113 No. 57.*

45 (111). **Kopf des Aelius Verus.**

Erg. untere Hälfte der Nase, r. Ohrenrand, Locke im Bart und Büste.

Vorzüglich wirkungsvolles Porträt. Besonders gut die tiefbeschatteten Augen. Aelius Verus war ein Günstling des Hadrian.

D. III, 100. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 136 No. 5, T. XLII.*

46 (121). **Statue des Apollon.**

Erg. l. Teil der Basis mit den Füfsen bis über die Knöchel, l. Arm, soweit er aus dem Gewande hervorragt, r. Arm bis zur Mitte des Oberarmes; an dem Vogel gröfster Teil des Halses; an dem Gewand viele Stücke; an dem antiken, aber nicht zugehörigen Kopf erg. Nasenspitze und Haar an der r. Seite. Eine breite Stütze ging einst von der l. Hüfte zu dem Gewand hinüber; beide Ansätze erhalten.

Über die Figur alles Nähere bei No. 96. Der schöne lorbeerbekränzte Kopf mufs einstmals ebenfalls einer Apollonstatue angehört haben. Seine Formen sind sehr weich.

D. III, 104. *Vgl. Overbeck, Kunstmythologie, Apollon, S. 241 No. 4.*

47 (116). **Kopf der Faustina sen.**, Gemahlin des Antoninus Pius.

Erg. grofser Teil der Nase, l. Ohr und Büste mit Hals.

Nach Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 155 No. 16 wäre der Kopf modern, wiederholte aber mit einer geringen Abweichung ein sicher antikes Porträt der Faustina im capitolinischen Museum (Helbig, Führer I, S. 357 No. 36).

D. III S. 67 erwähnt.

An der Fensterwand:

48 (112). **Statue der Aphrodite.**

Erg. an der Aphrodite Nasenspitze, Teile der herabhängenden Locken, Ohrenränder, beide Arme von den Armbändern an und einige Zehen; an dem Eros Nase, Mund, Flügel, r. Arm, fast die ganze Fackel. Mehrfach gebrochen und an den Brüchen geflickt.

Der Körper der Aphrodite läfst auf ein sehr schönes Vorbild schliefsen, das die nächste Verwandtschaft mit der capitolinischen Venus hat (Helbig, Führer I, No. 453). Der kleine Eros ist eine ungeschickte römische Zuthat.

D. III, 108.

49 (107). **Weibliche Büste** (Matidia).

Erg. gröfster Teil der Nase und Ohren, der hintere Teil des Haares, oberer Teil der r. Hand, Teil des Zeigefingers und Spitze des Daumens der l. Hand nebst oberem Teil der Rolle, Rand des Gewandes auf dem Rücken. Kopf und Büste sind getrennt und nicht zusammengehörig. Inschrift modern.

Die sehr eigentümliche Büstenform mit vollständig dargestellten Armen und Händen wurde in Rom erst in sehr später Zeit, im 2. Jahrhundert n. Chr. üblich.

Bei den Porträts der augusteischen Zeit tritt die Büste noch gegen den durchaus dominierenden Kopf zurück; nur ein kleiner Brustausschnitt wird gegeben. Allmählich werden die Schultern und die Armansätze ausgeführt und die Brust vollständig dargestellt. Schliefslich werden auch noch, wie hier, Arme und Hände zugefügt, so dafs das Ganze nicht mehr einer Büste, sondern dem Oberteil einer Statue gleichsieht.

Die Benennung ist falsch.

D. III, 109. *Vgl. besonders Berlin, Beschreibung No. 443, und*

wegen des Kopfes Bernoulli, Röm. Ikonogr. 2 II, S. 105 oben. Über die Geschichte der Büstenform ist eine polnische Abhandlung von Bienkowski in den Schriften der Akademie der Wissenschaften in Krakau (XXIV, S. 127) erschienen, ein deutscher Auszug daraus in dem Anzeiger der gen. Akademie 1894, S. 285, ein französischer in der Revue archéol. 1895, II, S. 293.

50 (103). **Büste einer römischen Matrone als Vestalin.**

Vollkommen erhalten. Nach Büstenform und Arbeit aus hadrianischer Zeit. Gute, aber harte und glatte Ausführung. Die Dargestellte mufs eine starke Persönlichkeit gewesen sein. Der eigenartige Haarschmuck ist fast ganz analog dem gewöhnlichen der Vestalinnen, nur sind über der Stirn drei statt sechs Binden angegeben. Er kommt in ganz derselben Weise bei einem Kopf aus dem Hause der Vestalinnen in Rom vor.

Die Inschrift ist auch hier modern, aber entschieden nicht das ganze Werk, wie Dütschke und Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 95, angeben. Über die Tracht der Vestalinnen: Jordan, der Tempel d. Vesta u. d. Haus der Vestal. S. 47 ff., und Dragendorff im Rhein. Mus. N. F. LI, S. 1 ff.

D. III S. 58 unten erwähnt. *Vgl. Notizie degli scavi 1883, T. XVIII, 2, S. 461 (de Rossi).*

51 (88). **Gruppe des Ganymed mit dem Adler.**

Erg. linke Hälfte der Basis, der hintere Baumstamm, Füfse, r. Unterarm, l. Schulter, l. Arm, Hals und Kopf des Ganymed; an dem Adler, der aufserdem mehrfach gebrochen und geflickt ist, Kopf, Hals und die oberen Teile der Flügel.

Die Situation ist so zu erklären: Der Adler des Zeus hat sich auf dem Ida-Gebirge bei dem schönen Hirtenknaben und Königssohne niedergelassen; dieser folgt dem schmeichelnden Locken des gefürchteten Tieres halb voll Scheu und halb voll Neugier; schon legt er den Arm um den Hals des grofs aufgerichteten Vogels, aber der Unterkörper weicht noch instinktmäfsig zurück.

Demnach ist der Moment vor der eigentlichen Entführung dargestellt; die Rechte wird den Hirtenstab gehalten haben, ähnlich wie jetzt den modernen Blitz.

Das schöne Motiv des Körpers ist nicht für unsere Gruppe erfunden; es ist vielmehr übernommen von dem praxitelischen

Sauroktonos (No. 105), in dessen Situation dasselbe bei weitem natürlicher wirkt. Dort bildet ein Baum die feste Stütze für den linken Arm, während hier der äufserst häfslich gebildete Adler kaum geeignet erscheint, den Druck des Knaben auszuhalten.

Auch in der rundlicheren Bildung des Körpers geht der Ganymed über den Sauroktonos hinaus. Das Original der Gruppe kann kaum vor dem Ende des vierten Jahrhunderts geschaffen sein.

Eine Wiederholung der Gruppe, an der ebenfalls der Kopf des Ganymed ergänzt ist, befindet sich in Neapel, Saal des Atlas, 6355.

D. III, 115. *Michaelis im Jahrb. d. J. 1891, S. 236 No. 161.*

52 (86). **Büste der sogen. Domitia.**

Erg. Nase, Teil der r. Augenbraue, Ohren, Teil des Hinterkopfes, Büstenfufs. Abgebr. Rand des l. Ohres.

Wichtig wegen der erhaltenen Büste mit dem Inschrifttäfelchen, dessen Inschrift allerdings modern ist. Die Arbeit ist ziemlich matt. Die Benennung unberechtigt.

D. III, 116. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 66.*

53 (81). **Statue der Persephone.**

Erg. Hals, r. Arm mit Ärmel, l. Unterarm mit Globus, unterster Teil der Gestalt mit Basis; an dem antiken, aber nicht zugehörigen Kopf erg. Nase und der gröfste Teil des Diadems; die Rückseite desselben nur angelegt.

Die hohe, schlanke, königliche Gestalt hat über den feinfaltigen Chiton aus zartem Stoff einen weiten Mantel aus schwererem Stoffe geschlungen; derselbe liegt mit dem einen Ende auf der linken Schulter auf, ist dann unter der rechten Achsel durchgezogen und mit dem andern Ende abermals über die linke Schulter geworfen. Dabei verhüllt er die linke Brust mit seinem oben aufgerollten Rande; unter diesem ist abermals ein Teil nach oben durchgezogen und überspannt die beiden Brüste. Durch dieses reiche und künstliche Arrangement ergeben sich die schönsten und mannigfaltigsten Motive. Besonders wirkungsvoll ist der Contrast zwischen der Fülle und Abwechselung auf Brust und Schulter und der grandiosen Einheitlichkeit der Falten-

züge am Unterkörper. Das Ganze hat etwas ungemein Schwungvolles und Festliches.

Für die nähere Umschreibung des Künstlerkreises, dem das Original der Statue entstammt, ist wichtig, dafs das eigenartige Motiv des oberen, auf der Brust liegenden Mantelrandes ganz übereinstimmend auf einem praxitelischen Basisrelief aus Mantinea bei einer Muse vorkommt, ferner auf attischen Votivreliefs aus der Mitte des vierten Jahrhunderts an der Figur der Persephone und endlich an einem Meisterwerk, der berühmten Demeter von Knidos. Alle diese Darstellungen gehören der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts an; ihr können wir also auch das Original unserer Statue zuschreiben. Zudem stimmt mit der letzteren der auf den genannten Votivreliefs erscheinende Typus der Persephone (ein Beispiel in Abb. 8) so genau — meistens auch in der Stellung und Haltung der Arme — überein, dafs wir mit Sicherheit behaupten können: diese stellte ebenfalls die Tochter der Demeter dar; mit der erhobenen Rechten hielt sie eine mächtige Fackel, in der gesenkten Linken einen Strauls von Mohn und Ähren.

Die Arbeit unserer Wiederholung ist ziemlich hart und entbehrt der Feinheit. Der schlecht erhaltene Kopf wird einen Heratypus aus der Mitte des vierten Jahrhunderts wiedergeben.

D. III, 118. *Vgl. Amelung, Florentiner Antiken S. 32 ff. und Studien zu den praxitelischen Basisreliefs von Mantinea S. 51, ferner R. von Schneider in dem Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1894 S. 135 ff., T. X u. XI.*

54 (83). **Kopf der sogen. Julia, Tochter des Titus.**

Erg. Nasenspitze, Teile des Diadems und Büstenfufs.

Der Kopf ist gearbeitet, um in die Brust einer Statue eingelassen zu werden. Die Benennung ist möglicherweise richtig, da Julia auf den Münzen, welche mit ihrem Kopfe geprägt sind, ähnliche Züge zeigt und eine ganz entsprechende Haartracht trägt.

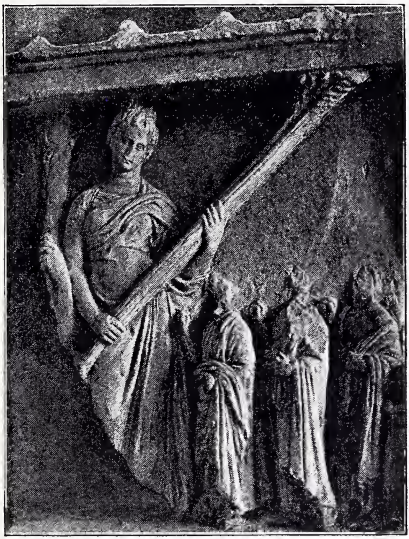
D. III, 117. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 48 No. 1.*

55 (76). **Kopf der sogen. Julia, Tochter des Titus.**

Erg. Nase, Teil der Oberlippe, Teil des Haares vorne und der ganze Haarkranz hinten, Hals mit Büstenansatz.

Sehr gute, feine Arbeit. Für die Benennung gilt das Gleiche, wie bei No. 54.

D. III, 120. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 49 No. 2, T. XVI.*



VOTIVRELIEF IN ATHEN

5 (74). Statue einer Hore.

Erg. Kopf und Hals, Unterarme, vieles am Gewande, Füfse, Basis. Mehrfach gebrochen.

Eine der Horen, der Göttinnen, welche die verschiedenen Zeiten des Jahres heraufführen, ist im schwebenden Tanzschritt dargestellt. In einem Schurz trägt sie Trauben, Nüsse, Birnen und Blumen dem Beschauer entgegen; gemeint ist also die Hore des Herbstes. Leider hat die sonst sehr geschickte und reizvolle Ergänzung den Fehler, dafs sie die Figur zu weit nach hinten zurückgelehnt hat, so dafs der Eindruck des Vorwärtsschwebens ganz verloren geht.

Die Darstellung des im Winde flatternden Gewandes zeugt von grofser Virtuosität. Im Stil schliefst sich das Werk an die letzten Ausläufer jener Schule an, deren Meisterstück wir in der Nike-Balustrade zu Athen bewundern. Es fehlt uns indes noch ein fester Anhalt, zu entscheiden, ob die Figur auf ein Original aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts zurückgeht, oder ob ein späterer Bildhauer etwa aus dem Anfang der Kaiserzeit, als man vielfach auf ältere Vorbilder zurückgriff, mit Bewufstsein für die specielle Aufgabe den betreffenden Stil nachgeahmt habe.

Die Arbeit ist recht geschickt.

D. III, 121. *Eine ähnliche Figur in kleinerem Mafsstab in Berlin, Beschreibung No. 203.*

57 (79). Weibliche Büste.

Erg. Nasenspitze und Kleinigkeiten an der antiken, aber nicht zugehörigen Büste.

Äufserst feine, delikate Arbeit. Kopf und Büste sind mit Unrecht für modern erklärt worden. Sie können beide ihrer Arbeit nach erst in nach-hadrianischer Zeit entstanden sein und sind zudem modern stark überarbeitet. Die Benennung ist jedenfalls falsch.

D. III, 119 (Julia Titi). *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 49, Anm. 1.*

58 (66). Statue eines Satyrs.

Erg. Kopf, Hals, r. Hand mit Weintraube, Pedum, einzelne Zehen, Ränder der Basis. Der r. Arm war gebrochen, scheint aber antik und zugehörig.

Die eigenartige Stellung dieses Satyrs ist nur zu verstehen, wenn man annimmt, dafs derselbe sich auf die Zehen emporhebt, um eine hochhängende Frucht zu pflücken oder um sie neckend so hoch wie möglich empor zu halten, und somit wird die Ergänzung der rechten Hand mit der Traube das Richtige getroffen haben. Die Statue ist in jedem Falle als Gartenfigur gedacht, denn erst im Freien im Zusammenhang mit der umgebenden Anlage kann sie zur rechten Geltung kommen.

Ein derartiges Zusammencomponieren mit umgebender Natur ist vor der hellenistischen Zeit in Griechenland nicht wohl anzunehmen, und in dieselbe Epoche weist uns auch der Stil des Werkes.

Die straff und mager gebildete Knabengestalt ist mit grofser Feinheit und Lebendigkeit ausgeführt. Besondere Beachtung verdient auch der sehr gut gearbeitete und reizvolle, moderne Kopf.

Die Figur ist im alten Rom als glückliche Gartendecoration mehrfach wiederholt und auch variiert worden. Eine Wiederholung befindet sich z. B. im Museo Torlonia (I monum. d. M. T. riprod. in fotot. T. XII, 45); in zwei Neapeler Figuren (Furtwängler, Satyr aus Pergamon T. III, 2 u. 3) ist die Figur benutzt, aber der Fruchtschurz fortgelassen, so dafs die Bewegung unklar und bedeutungslos wird; an einer Londoner Figur (Furtwängler a. a. O. T. III 1, S. 13) ist auf die Früchte im Schurz noch ein Knäbchen gesetzt, der kleine Dionysos, dem hier das neckische Emporhalten der Traube gilt.

Nicht mit diesem Typus zu verwechseln ist ein anderer, bei dem ein ähnlich gebildeter Satyr auf den Zehenspitzen wie im Tanze vorschreitet (die Stellung der Füfse ist charakteristisch verschieden, auch die Körperformen im einzelnen sind anders). Zu diesem gehört der Satyr von Lamia in Athen und eine sehr feine Berliner Figur (Beschreibung No. 262).

D. III, 124.

59 (51). **Gruppe des Pan und Daphnis.**

Erg. an dem Pan l. Klauenfufs, r. Arm, l. Arm mit Schulter, Kinn, Mund, Nase und Hörner (der Bart war gebrochen); an dem Daphnis r. Hand mit Teil des Unterarmes, l. Arm, Syrinx, Hals mit Nackenlocken; an dem antiken, aber nicht zugehörigen Kopfe erg. Nase, Stück des Oberkopfes und Haarknoten. Die Figur des Daphnis war über den Hüften durchgebrochen.

Pan, der knorrige Herdengott der Berge, hat auf Felsen, die mit einem Bocksfell bedeckt sind, neben dem zarten Hirtenknaben Daphnis Platz genommen und unterrichtet denselben in dem Spiel seines Lieblingsinstruments, der Syrinx. Wie er zu diesem Zweck die Arme um den schönen Zögling schlingt, kann er sich eines emporwallenden sinnlichen Gefühles nicht erwehren.

Äufserst wirksam ist der Contrast der beiden engverbundenen Figuren, der verwitterten, wilden Gestalt des Pan mit den Bocksbeinen, den mit köstlichem Humor ins Tierische verwandelten Formen des Gesichtes einerseits und der blühend-jugendlichen Gestalt des Knaben andererseits, noch verstärkt durch das scheue, halbe Sitzen des letzteren und das hastige begehrliche Andrängen des Lehrers.

Leider ist die Arbeit und Erhaltung unseres Exemplares so schlecht, dafs man sich an Einzelheiten wenig erfreuen kann.

Die Entstehungszeit des Originals mufs die hellenistische Epoche gewesen sein. Gegenstand und Formenbehandlung weisen dahin. An zwei Wiederholungen der Gruppe sind an dem Felsensitze in verkleinertem Mafsstab zwei Rinder dargestellt, welche den Knaben als Hirten bezeichnen, ein Zug, der wahrscheinlich nicht der Erfindung des Copisten zu danken ist, sondern dem Original angehörte. Jedenfalls aber ist eine solche Zuthat nicht denkbar vor dem Erstarken und Fortwirken der hellenistischen Reliefbildnerei, also vor der Mitte des dritten Jahrhunderts.

Die Gruppe ist in Italien sehr beliebt gewesen, wie die zahlreichen Wiederholungen beweisen. Zweimal ist dieselbe auch auf pompejanischen Wandgemälden dargestellt, beidemal als Pendant zu einer Gruppe des Cheiron und Achill (Helbig, Wandgem. Campaniens 226 u. 1291). Diese Thatsache ist mit einer Notiz des Plinius (XXXVI, 29) in Zusammenhang gebracht worden, in der uns derselbe von zwei Gruppen berichtet, welche zu Rom standen, und von denen die eine Cheiron und Achill, die andere Pan und Olympos darstellte. Hier mufs allerdings eine Verwechselung des Daphnis, des Idealbildes sicilianischer Hirten, mit Olympos, dem Schüler des Marsyas, vorliegen, denn nur der erstere ist nach der Sage von Pan unterrichtet worden; Marsyas hingegen war ein Satyr (vgl. No. 86 u. 87), und sein Instrument war die Doppelflöte. Dieser Irrtum konnte sich aber bei einem Publicum leicht einstellen, dem die ganzen Sagen nicht mehr ein lebendiges Besitztum bildeten. Das

Original unserer Gruppe hat also zu Plinius' Zeiten in Rom gestanden, als Pendant einer Gruppe, welche ebenfalls ein halbtierisches Wesen darstellte, wie es einen zarten Knaben in der Kunst der Musik unterrichtete; aber statt der kunstlosen Hirtenflöte finden wir dort die ernste Leyer, das Lieblingsinstrument des Apollon, statt des lüsternen Andrängens dort sehen wir hier den Lehrer voll Ernst und Würde ganz seiner edlen Aufgabe hingegeben, und statt der Mischung von Scheu und Nachgeben, welche sich in der Haltung und im Ausdruck des Daphnis ausspricht, sehen wir hier den Heldenknaben Achill stolz und frei aufgerichtet, den Blick, glühend von kühnen Träumen und Ahnungen, weit in die Ferne gerichtet.

Auch eine derartig feine, epigrammatisch zugespitzte Contrastierung in Charakteren und Situationen, wie wir sie in diesen beiden Werken gefunden haben, ist vor der hellenistischen Zeit nicht denkbar, und so gelangen wir auch auf diesem Wege zu demselben Zeitansatz für die Entstehung der Originale, wie vorher.

D. III, 130. Heydemann S. 73. *Vgl. Kroker in den Annali d. J. 1884 S. 75 und zuletzt Sauer, Excurs IV in Reitzenstein, Epigramm und Skolion S. 279.*

60 (37). **Männlicher Porträtkopf.**

Erg. Nase, Kinn, Unterlippe, l. Seite des Halses, Ohren, Büste. Beschädigt die Oberlippe und Spitzen der Haare. Hals war gebrochen.

Vorzügliches, höchst lebendiges Porträt; eher ein Grieche als ein Römer.

Die Deutung auf Pompeius ist ganz unbegründet.

D. III, 61. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 124 f., Fig. 16. (Der Schnitt des Haares weist nicht auf augusteische Zeit.)*

61 (44). **Statue des Attis.**

Antik ist nur der Torso, das oberste Stück des l. Armes und die Hälfte des r. Oberschenkels.

Das Antike stammt von einer in dieser Gröfse (überlebensgrofs) wohl einzigen Darstellung des Attis, des Gefährten der phrygischen Göttermutter Kybele. Man erkennt ihn an den weichlichen Eunuchen-Formen und der eigentümlich raffiniert geschlitzten Kleidung. Auf der grofsen runden Agraffe, welche das Gewand über der Brust zusammenhält, ist im Relief ein sitzender Löwe dargestellt, das heilige Tier der Kybele.

Da der Kultus dieser asiatischen Gottheit in Griechenland und Italien erst in der römischen Kaiserzeit Verbreitung fand, kann auch unsere Statue nicht aus einer früheren Periode stammen. Die Arbeit ist fein und elegant.

D. III, 133. *Vgl. in Roschers mythol. Lexikon die Artikel „Attis“ und „Kybele“, wo aber unsere Statue nicht erwähnt ist.*

62 (47). **Büste des Augustus.**

Erg. Teil der Nase, des Kinnes, der Ohren, r. Schulter und Büstenfufs.

Ziemlich mattes Porträt des Kaisers. Wichtig wegen des ungebrochenen Bruststückes.

D. III, 135. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 34 No. 41, Fig. 6.*

63 (43). **Kopf des sogen. Julius Cäsar.**

Erg. Nase, Teil der Unterlippe, Kinn, Ohren und Büste.

Der Kopf stellt einen dem Cäsar ähnlichen Mann in sehr hohem Alter dar. Die Auffassung lebendig, aber die Ausführung ziemlich flau. Die Oberfläche hat sehr gelitten.

D. III, 63. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 153 No. 20.*

64. Porträt eines Römers.

Erg. untere Hälfte der Nase, des Kinnes und Stück des r. Ohrrandes. An der antiken, aber nicht zugehörigen Gewandbüste erg. die l. Schulter.

Aufserordentlich charakteristischer Kopf mit scharf beobachtendem, überlegenem Ausdruck. Höchst individuell die Bildung des Schädels. Ein Prachtbeispiel römischer Porträtkunst und römischen Charakters aus der Zeit der Republik.

D. III, 273. *Arndt, Griech. u. röm. Porträts Taf. 202 u. 203.*

Tribuna.

65. Satyr mit der Fufsklapper.

Erg. Kopf mit Hals, beide Arme, die Zehen des r. Fufses und ganze Stücke an den Knöcheln und unter den

Knieen, wo die Beine gebrochen waren, und an Leib und l. Hüfte. Auch der Stamm war vom Körper ab und selbst mittendurch gebrochen.

Ein aufserordentlich charakteristisch gebildeter Satyr, eine derbe Figur voll sehniger Kraft, ist damit beschäftigt, ein Krupezion, eine Fufsklapper, in Bewegung zu setzen. Dies Instrument bestand aus zwei an der einen Schmalseite zusammenhängenden, sohlenartigen Holzteilen, deren einer am Fufs befestigt wurde. Zwischen beiden befanden sich — auch an unserer Statue deutlich erkennbar — zwei kleine erzene Becken, welche, sobald man die Spitze des Fufses, wie heute beim Taktieren, niederfallen liefs, mit lautem Schall aufeinander trafen. Und zum Taktieren wurde denn auch das Instrument in alter Zeit gebraucht. Der Dirigent gab bei Musikaufführungen damit das Zeichen zum Anfang, „er benützte es fleifsig in den Proben zum Einüben oder buchstäblichen Einpauken der Choreuten, scheint es aber auch bei der Aufführung nicht gerade geschont zu haben. Lukian (vom Tanz 10) wenigstens beschreibt, wie bei den Waffentänzen der spartanischen Jugend der Aulet (Flötenspieler) in der Mitte sitzt, blasend und mit dem Fufse laut taktierend“ [1]). In dieser Vereinigung mit der Doppelflöte finden wir das Krupezion auch an einem aufserordentlich schönen Sarkophag aus Villa Casali (Baum., Denkm., Abb. 492) bei einer Mänade, und es ist leicht möglich, dafs auch unser Satyr einst die Doppelflöten spielte, wenigstens hat die Ergänzung mit den Schallbecken in den Händen sicher nicht das Richtige getroffen. Ebenso ferner, wie wir jene Mänade mitten in dem lärmenden, trinkenden Thiasos des Dionysos ihre rauschende Musik vollführen sehen, so haben wir uns auch unseren Kobold in diesen Kreis hinein zu denken; um ihn wirbeln die Mänaden, Satyre und Pane im wilden Reigen zur Freude ihres Herrn Dionysos und der schönen Ariadne.

Die künstlerische Ausführung ist mit vollem Recht von

---

[1]) Vgl. von Jan in Baumeister, Denkm. S. 1662 u. Arnold ebenda S. 1160. Das laute Taktieren mit dem Stock oder der Notenrolle kann man im Süden auch heute noch im Concertsaal und Kirche hören.

jeher auf das höchste bewundert worden. Die derbe bäuerische Natur dieses Bewohners der Bergwälder kommt in dem harten, sehnigen Wuchs des ganzen Körpers, in der Charakteristik des Fleisches, dem Mangel aller weichen Übergänge durch vermittelnde Fettpolster vorzüglich zum Ausdruck. Die Bewegung des Körpers, alle Functionen der einzelnen Muskeln sind mit vollendeter Virtuosität dargestellt, mit einem geradezu niederländischen Realismus, wie er in der Antike ganz selten ist. Die Ergänzung hat zwar mit den Attributen der Hände nicht das Richtige getroffen, schliefst sich aber sonst in allem so vollkommen und ebenbürtig an das Antike, dafs man von dieser Statue einen selten einheitlichen Eindruck erhält und es wohl verstehen kann, wenn ein Gerücht die Ergänzung dem gröfsten modernen Bildhauer, dem Michelangelo, zugeschrieben hat.

Es ist möglich, dafs wir in unserem Exemplar das Original besitzen. Dasselbe wird am wahrscheinlichsten in der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein.

D. III, 546. Heydemann S. 76.

66. Ringer-Gruppe.

Erg. an dem oberen Ringer beide Arme, an dem unteren r. Unterarm, Zeigefinger der l. Hand und wahrscheinlich der l. Arm (ohne Hand); ferner die Basis. Die Gruppe ist vielfach gebrochen und geflickt. Die Köpfe sind antik, aber nicht zugehörig; an beiden erg. die Nase.

Die Gruppe ist aus der Palästra, der Ringschule, genommen. Ein Athlet hat im Ringen einen anderen von rückwärts erfafst und zu Fall gebracht, indem er das linke Bein um das entsprechende seines Gegners geschlungen und dasselbe nach hinten gezogen hat, während die Arme den Oberkörper des andern nach vorne drängten. Der Unterlegene hat nur noch den linken Arm frei; der rechte ist in der Gewalt des Siegers. Für den letzteren kommt es nun darauf an, den rechten Arm des Gegners mit seiner Rechten zu erfassen, um dann mit seiner Linken den noch freien linken Arm des anderen ergreifen zu können.

Dieser spannende Moment, in dem die Kräfte und die Geschicklichkeit der beiden Kämpfenden, schon auf das höchste gespannt, noch zu einer letzten entscheidenden Anstrengung sich zusammenfassen, ist mit vollendeter Meisterschaft dargestellt. Man weifs kaum, was man mehr bewundern soll: die Kühnheit, einen derartig flüchtigen Moment, kaum fafs-

bar für eingehendes Studium des Einzelnen, aus dem Leben für die bildliche Darstellung herauszugreifen, die Lebenswahrheit, mit der dieses schwierige Problem gelöst ist, oder die Virtuosität, mit der der Künstler in diesem Knäuel zweier Körper beide in allen Teilen in übersichtlicher Klarheit zur Geltung kommen läfst und alles in eine fest und nach allen Seiten geschlossene Gruppe zusammenfafst. Dabei drängt sich dies souveräne Können nirgends absichtlich vor. Die Behandlung der Körper ist voll Empfindung und Feinheit; alle Formen sind voll natürlichen Lebens.

Nach alledem mufs die Gruppe vor dem Emporblühen der schon mit stärkeren Effekten wirkenden pergamenischen Kunst entstanden sein; aber sie setzt andererseits die Erscheinung Lysipps und sogar schon ein längeres Nachwirken seiner Neuerungen voraus (vgl. den Abschnitt über Pal. Vecchio). Demnach mufs das Werk der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehören. Das Original wird aus Bronze gewesen sein.

Die beiden Köpfe sind Repliken von dem Kopf des einen aufwärts fliehenden Niobiden No. 180. Einer von beiden mag wohl ursprünglich zu der Wiederholung jenes Niobiden (No. 177) gehört haben. Der obere ist flach gearbeitet und sehr stark von moderner Hand gereinigt und übergangen. Der untere ist das beste von den drei Exemplaren, aber auch ängstlich und hart in der Arbeit.

D. III, 547. *Brunn-Bruckmann Taf. 431. Vgl. über die Köpfe speciell B. Gräf im Jahrb. d. Inst. 1894 S. 119 ff. (Über die Köpfe der Florentiner Ringergruppe) und die Entgegnung von Amelung ebenda Archäol. Anzeiger S. 1 f. (Zu den Institutsschriften).*

67. Statue der Aphrodite, sog. mediceische Venus.

Erg. Nasenspitze, r. Arm, die Finger der l. Hand, Flicken unter der r. Brust und an den Oberschenkeln; an dem Delphin Schwanz und l. Vorderflosse; an dem oberen Eros Flügel und l. Unterschenkel; endlich der ganze Rand der Basis mit der Inschrift. Die Figur ist vielfach gebrochen.

Aller Hüllen entledigt steht die Göttin der Schönheit am Meeresstrande, um in das kühle Bad hinabzusteigen, hält aber noch einen Moment zögernd inne. Indem sie Brust und Scham mit den Händen bedeckt, blickt sie mit leisem Lächeln und schwimmenden Augen in die Weite, und in ihrem Ausdruck mischt sich die Scheu der Einsamen und die ihrer eigenen Vollkommenheit frohe Wonne des schönsten Weibes.

KOPF DER APHRODITE IN PETWORTH
(AUS FURTWÄNGLER, MEISTERWERKE)

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

Die schwebende Stellung und die Proportionen des Körpers haben etwas ungemein Leichtes und Zierliches, die jugendlichen Formen etwas sehr Zartes und Weiches; häufig verschwimmen sie ganz, wie bei den sehr raffiniert gearbeiteten Augen und Haaren.

Die Figur ist dem Motive nach eine Weiterbildung der berühmten Aphrodite des Praxiteles. Dort läfst die Göttin eben das letzte Gewandstück auf die neben ihr stehende Vase niedersinken; nur die Scham wird von der Rechten bedeckt. Die ganzen Formen geben in ihrer gröfseren Breite und Fülle ein Weib von reiferem Alter, als unsere Aphrodite ist; der Stand ist ruhiger und das sehr viel einfachere Haupt von weit ernsterem Ausdruck. In beiden Gestalten kommen zwei verschiedene Ideale des Weiblichen zur Darstellung.

Und doch geht auch die Florentiner Figur noch direkt auf eine ebenfalls praxitelische Aphrodite zurück. Kürzlich ist es gelungen, dieses Kleinod griechischer Kunst zu entdecken und seine Bedeutung zu erkennen. Es ist ein Kopf in englischem Privatbesitz (Furtwängler, „Meisterwerke“ S. 640 ff. und T. XXXI; danach unsere Abb. 9 u. 10), sicher ein Originalwerk aus den letzten Zeiten des Praxiteles, und zwar die nächste Vorstufe für den Kopf unserer Statue.

Während man also früher die letztere nach der jetzt als modern erkannten Inschrift in das zweite oder erste vorchristliche Jahrhundert rückte, mufs man nach dieser Beobachtung die Entstehung im Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr. annehmen.

Die Arbeit unseres Exemplares ist sicher griechisch, wenn auch nicht original. Vielfach vermissen wir Frische und Feinheit, wovon allerdings vieles die moderne Überarbeitung verdorben haben mag. Die Erfindung hat man früher übermäfsig gelobt und dann zu heftig getadelt. Das Anspruchsvollere und Raffiniertere der praxitelischen Schöpfung gegenüber kann man nicht verkennen, ohne dafs man sich gegen den feinen Reiz, den auch dieses spätere Werk noch ausübt, ungerecht zu verschliefsen brauchte.

D. III, 548. *Brunn-Bruckmann Taf. 374. Michaelis im Jahrb. d. J. 1891, S. 236 No. 160.*

68. Der Messerschleifer.

Erg. Nasenspitze, r. Rand des Mantels, r. Handgelenk, Griff und Teil des Messers mit Zeigefinger der r. Hand, Daumen, Zeige- und Mittelfinger der l. Hand, Stücke am Rand der Basis. Der l. Arm war gebrochen, ist aber antik und zugehörig.

Ein Barbar, der durch den kosacken-ähnlichen Typus des Kopfes als Skythe kenntlich ist, nur mit einem kurzen Mantel, wie es scheint, aus Leder, bekleidet, hockt knieend am Boden und ist damit beschäftigt, ein langes, breites, etwas geschwungenes Messer auf einem Schleifstein langsam abzuziehen; das Gesicht ist mit einem rohen Ausdruck stumpfer Neugier nach oben gerichtet. Diese Handlung, wie der Volkstypus, lassen keinen Zweifel darüber, dafs wir eine Darstellung des Skythen vor uns haben, der in dem Mythus des musikalischen Wettstreites zwischen Apoll und Marsyas die Rolle des Henkerknechtes spielt und mit der Schindung des unterlegenen Marsyas betraut wird.

Dafs man gerade einen Skythen für dieses Amt auswählte, hat seinen Grund darin, dafs in Athen skythische Sklaven als Gerichts- und Polizeidiener fungierten.

Der Skythe bereitet sich auf die Execution vor; der Verurteilte mufs also schon gebunden und gehängt gedacht werden, und ihm, dem Objekt der bevorstehenden Handlung, wird auch der stiere Blick des Barbaren gelten. So gruppiert, kehrt in der That unsere Figur auf Sarkophagen und Münzen wieder, und der hängende Marsyas auf denselben Darstellungen entspricht den beiden Statuen, welche sich am Anfang des dritten Ganges unserer Sammlung finden (siehe dort auch die näheren Citate). Es ist deshalb ein unabweislicher Schlufs, dafs das ursprüngliche Original eine Statuengruppe war, und dafs uns in dem Schleifer und Marsyas Einzelwiederholungen der verschiedenen Glieder dieser Gruppe erhalten sind. Für unser Exemplar des Schleifers ist es durch die rund herum profilierte Basis gesichert, dafs es bestimmt war, allein zu stehen. Dadurch ergiebt sich auch zweifellos, dafs unsere Statue nicht etwa das Original sein kann. Da sich von ihr bisher nur eine weitere Replik hat nachweisen lassen, während die Figur des Marsyas äufserst oft wiederholt worden ist, so zeigt sich, dafs man diese letztere häufig auch allein copierte. Derartige Nachbildungen einzelner Glieder einer grofsen Gruppe finden sich auch sonst in der Antike (vgl. die Beispiele der Wiederholungen bei den Niobiden).

Der Schleifer mufs links vom Marsyas gestanden haben und wird so orientiert gewesen sein, dafs man sein Gesicht etwa in Dreiviertelsprofil sehen konnte. Dabei verschwindet auch die etwas verkümmerte Bildung des linken Beines.

Die Figur ist eine äufserst originelle kräftige Schöpfung voll gesunden Realismus. Die unedle Barbarennatur spricht sich vorzüglich aus in dem häfslichen Typus des Kopfes, dem

unordentlich wachsenden Haupthaar, dem nur an einzelnen Stellen in Büscheln stehenden Bart, in dem stumpfen Ausdruck des Blickes, der engen Brust, den knochigen Gliedern und den stark betonten Falten der harten Haut an den Gelenken der Finger und Zehen. Auch der eigenartige Mantel trägt zur Hebung dieses Eindruckes bei.

Eine derartig eingehende Beobachtung und Wiedergabe der Erscheinung und des Wesens barbarischer Völker findet sich in der griechischen Kunst zuerst bei den Meistern der älteren pergamenischen Schule, welche unter König Attalos I. (241 bis 197 v. Chr.) blühte, und an den sicheren Werken dieses Kreises ergeben sich denn auch die schlagendsten stilistischen Analogieen zu unserer Statue. In diesem Kreise hat man demnach bisher übereinstimmend die Entstehung der Originalgruppe angenommen.

Die Arbeit unserer Copie ist aufserordentlich gut, hat aber etwas durch die moderne Glättung verloren.

Alles Weitere siehe bei der Besprechung der Marsyas-Figuren No. 86 und 87. Über Barbarenbildungen No. 6.

Ein Teil einer Replik (der Kopf mit Schultern) ist einst in Vaison gewesen; cf. Taillefer, Antiquités de Vésone S. 412 f. Pl. V No. 2 (im Gegensinn): „Détruite pendant la révolution.“

D. III, 549. *Brunn-Bruckmann T. 425.*

69. Statue des Apollino.

Erg. sicher halber l. Unterarm und l. Hand, Nase und Rand der Basis. Die Figur war mehrfach gebrochen, alles aber ist dick mit brauner Farbe überschmiert.

Die Figur ist eine weichlichere, elegantere Weiterbildung des praxitelischen Apollon Lykeios; auch ist der Gott in jugendlicherem Alter dargestellt. Sie verdient bei weitem nicht das Lob, das ihr meistens gespendet wird; das Gesicht ist fast vollkommen leer an Ausdruck, und die ganze Bewegung ist allzu weichlich fliefsend geworden. Zudem ist unter dem Farbenanstrich jede Feinheit für das Auge verloren gegangen.

D. III, 550.

In dem an die Tribuna anstofsenden Zimmer, der Sala della Scuola Veneta e Lombarda, beachte man die auf dem Tisch an der Rückwand rechts von dem schlafenden Eroten stehende Porträtbüste (D. III, 543; erg. Nase, Teile der Ohren und Büste). Dieselbe ist aufserordentlich lebendig und in ihrer feinen und delikaten Arbeit, in dem präcisen Erfassen und

Wiedergeben der Persönlichkeit ein prächtiges Beispiel für die römische Porträtkunst der ersten Kaiserzeit. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht mit dem Porträt des Gn. Domitius Corbulo (Helbig, Führer I No. 478), berechtigt aber nicht, auch hier ein Bildnis desselben Mannes zu erkennen.

Publ. von Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taff. 299 u. 300. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 275, Fig. 41 und S. 141. Wiederholung im Museo Torlonia, I mon. d. M. T. ripr. in fotot. T. XXXIV a, 135.

Zweiter Gang.

Linke Wand:

70 (128). **Statuette einer jagenden Nymphe mit Panther.**

Erg. Kopf mit Hals, r. Arm, halber l. Arm. Das r. Bein mehrfach gebrochen; auch der Kopf des Tieres, an dem die Ohren ergänzt sind, war gebrochen. An einzelnen Stellen sind die äufserst dünn gearbeiteten Gewandpartieen ausgebrochen.

Der Panther trägt ein Halsband, von dem das eine Ende an dem Hinterkopf des Tieres in die Höhe läuft und einst von der linken Hand der Nymphe gefafst wurde. Das Tier selbst steht vollkommen ruhig, blickt aber aufmerksam zu seiner Herrin empor, welche sich in lebhafter Bewegung auf beide Fufsspitzen erhoben hat. Der rechte Arm ging auch ursprünglich hoch empor, und die natürlichste Handlung, die man ihm geben kann, ist wohl folgende: er schwingt einen Jagdspeer, den die Nymphe, eine Gefährtin der Artemis, im Begriff steht, einem erspähten Wilde nachzuschleudern. Im nächsten Momente wird dann die leichtfüfsige Jägerin und ihr voraus das der Fessel entledigte Tier dem Geschosse nachfliegen.

Die Erfindung ist sehr reizvoll und die Bewegung des zarten Körpers und des im Winde flatternden Gewandes sehr effektvoll und elegant.

Die Verwendung eines Panthers als Jagdtier — nur von einer solchen kann hier die Rede sein wegen des Halsbandes — scheint darauf hinzuweisen, dafs das Original in den Kreisen der alexandrinischen Kunst entstanden ist, denn speciell aus Ägypten ist uns dieser Zug überliefert. Jedenfalls kann das

Werk auch wegen der grofsen Eleganz und Raffiniertheit nicht vor den Zeiten der alexandrinischen Kunst geschaffen sein. Die Arbeit unseres Exemplares ist nicht besonders fein.

D. III, 144. *Vgl. Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 350. Keller, Tiere des klass. Altert. S. 146.*

71. Jugendliche männliche Statue.

Erg. Teile der Basis, l. Hacken und Knöchel, l. Unterarm nebst Schild und Stütze, oberer Teil des Palmbaumes, r. Arm nebst Stütze, Hals. Über dem r. Knie geflickt. An dem antiken, aber nicht zugehörigen Kopfe erg. Nase, l. Auge und Augenknochen, l. Ohr und Teil über demselben.

Die Figur ist eine ziemlich flache Wiederholung des athenischen Apoll vom Omphalos (Conze, Beitr. zur Gesch. d. gr. Pl. T. III—V) und repräsentiert uns so einen Typus der ruhig stehenden Jünglingsgestalt aus der Zeit vor dem Auftreten des Polyklet.

D. III, 27. *Vgl. No. 1—4. Der Kopf publ. in Arndt-Amelungs Einzelverkauf No. 87 u. 88; vgl. Nachträge zu Serie I, 2, S. 18.*

72 (136). **Büste des jugendl. Marc Aurel** (* 121 n. Chr., † 180 n. Chr.).

Erg. Nase, Spange und Stücken im Mantel.

Die Arbeit ist flüchtig, nur andeutend, aber sehr lebendig. Die eigentümliche Erscheinung, dafs das Untergewand oberhalb des Mantels dargestellt, aber auf der r. Schulter vergessen ist, berechtigt Zweifel an dem antiken Ursprung der Büste, für den andererseits die Ergänzungen zu sprechen scheinen.

D. III, 147. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 175 No. 115.*

73 (144). **Kopf des Lucius Verus** (* 130 n. Chr., † 169 n. Chr.).

Erg. die Büste. Nasenspitze bestofsen.

Gutes, durch seine vollständige Erhaltung wertvolles Porträt des schlaffen, schwelgerischen Mitregenten des Marc Aurel. Er war ein Sohn des Aelius Verus (No. 45).

D. III, 152a. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 2, S. 208 No. 25.*

74. Statue des Ares aus schwarzem Basalt.

Erg. Basis, beide Arme nebst Schwertgriff und Schild, Kopf mit Hals. Mehrfach durchgebrochen.

Die Statue ist im wesentlichen richtig ergänzt. Der Kriegsgott steht mit festem Stand vor sich hinsinnend da. Leider ist keine Wiederholung mit dem ursprünglichen Kopf erhalten, sondern alle mit späten Kaiserporträts. Eine solche befindet sich im Salone des Museo Capitolino zu Rom mit einem Kopfe des Hadrian (Nuova descrizione S. 302 No. 13).

Die Figur ist nicht identisch mit dem berühmten Ares Borghese, sondern repräsentiert einen späteren, entwickelteren Typus.

D. III, 24.

Rechte Wand:

75 (134). **Statue der Aphrodite mit dem Schwert.**

Erg. Teil der Basis mit Gefäfs und Gewand, Füfse, einige Finger und Teil des Schwertes und des Schwertbandes. Mehrfach gebrochen; auch der Kopf war gebrochen, ist aber antik und zugehörig.

Die Vorstellung einer bewaffneten, kriegerischen Aphrodite, ursprünglich wohl aus dem Orient stammend, findet sich in Griechenland an verschiedenen Orten (vgl. hierüber Roscher, Mythol. Lex., Sp. 403 f.). Der späteren Zeit war indes die wahre Bedeutung dieser eigentümlichen Erscheinung fremd geworden, und demgemäfs sinken die Waffen zu nebensächlichen Attributen herab. Auch bei unserer Figur ist das Umlegen oder Abnehmen des Schwertgurtes ein rein äufserliches Motiv, das bei der vollkommenen Nacktheit der Göttin doppelt befremdend wirkt. Abgesehen hiervon ist die Statue nicht ohne Reiz.

Ihr Original scheint in Korinth gestanden zu haben; wenigstens finden wir auf einer korinthischen Münze eine Aphrodite-Gestalt mit in der Hauptsache vollkommen entsprechendem Motive (Numismatic Commentary on Pausanias by Imhoof-Blumer and P. Gardner D. LXXI.). Auf Akrokorinth wurde die bewaffnete Aphrodite besonders verehrt (Paus. 2, 5, 1).

Eine sehr schlechte, späte Wiederholung unserer Figur mit häfslich modernisierten Formen in Berlin, Beschreibung No. 33.

Über eine andere Darstellung der Aphrodite mit dem Schwert siehe unter den Gemmen I, 29.

D. III, 148.

STATUE DER APHRODITE IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

76 (145). **Statue der im Bade kauernden Aphrodite.**

Erg. Basis, Muschel, beide Füfse, l. Schenkel, beide Arme, Teil der r. Brust und der Kopf.

Die Göttin kauert im Bade nieder, und man hat sich vorzustellen, dafs sie ihre Glieder unter einem überrieselnden Wassergusse leise erschauernd zusammenschmiegt. Diese Bewegung, die dadurch entstehende, mannigfache Wendung des Körpers, bei der sich die Glieder vielfach überschneiden, ohne dafs irgend ein Teil dem Beschauer verloren ginge, und bei der sich die Figur von allen Seiten mit reizvoll gerundetem Contur darstellt — all das zeugt von dem höchsten, raffiniertesten Können, von einem Meister ersten Ranges. Leider ist das Florentiner Exemplar schlecht erhalten, schlecht gearbeitet und hat zudem unter moderner Überarbeitung und Glättung gelitten. Wir geben deshalb eine Abbildung von der besten Wiederholung in Rom (Helbig, Führer I, No. 250), an der auch von dem Kopfe das Gesicht erhalten ist.

Das Original der Figur, ebenfalls eine Marmorstatue, welche zu Zeiten des Plinius (XXXVI, 35) in Rom stand, war das Werk eines bithynischen Künstlers Dädalos, der in der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. thätig war.

Die ganze einschlägige Litteratur ist bei Helbig a. a. O. verzeichnet. Der Kopf ist vollkommen erhalten an einem überlebensgrofsen Exemplar im Museo Torlonia, I monum. d. M. T. ripr. in fotot. T. XLIII, 170.

D. III, 160.

77 (142). **Statue der Athena.**

Erg. r. Arm von der Mitte des Oberarmes an, Lanze, Stück des Halses, der Brust und der Ägis, Nase und Vorderteil des Helmes. Das Ende des Haarschopfes im Nacken ist abgebrochen. Der Kopf ist sicher zugehörig.

Die Göttin ist als ganz junges Mädchen dargestellt, in jenem Alter, in dem das speciell Weibliche in Gestalt und Wesen noch kaum zum Ausdruck gelangt. Man beachte die schlanke Figur, die kaum entwickelte Brust, das Kecke, Knabenhafte in Haltung und Stellung. Der Chiton ist hoch aufgeschürzt, um die stürmende Bewegung nicht zu hindern,

und der Mantel ist ganz nach Männerart umgeworfen. Thatendurstig ist der Kopf in den Nacken geworfen, und das Auge blickt mit einem eigenen Ausdruck jugendlicher Schwärmerei in die Weite. Am Boden sitzt neben der Göttin ihr heiliges Tier, die Eule.

Die Statue giebt uns ein aufserordentlich lebendiges Bild aus der ersten Jugendzeit der Athena, dem ersten Aufbrechen der frischen Knospe, und ist, was diese Auffassung anlangt, wie auch in Bezug auf die künstlerische Darstellung eine der originellsten Erscheinungen innerhalb der Antike. Die Arbeit an unserem Exemplar, der besten erhaltenen Wiederholung, ist sehr gut und kann uns den Eindruck des Originals wohl vergegenwärtigen; wir müssen uns dasselbe allerdings in Bronze denken, wofür die Knappheit und Strenge der ganzen Formengebung — besonders im Gesichte — spricht.

Als besondere Eigentümlichkeit ist noch hervorzuheben, dafs bei allen Wiederholungen die Ägis mit Sternen geschmückt ist. Dem mufs eine besondere Beziehung zu Grunde liegen, und es wird dadurch vielleicht einmal gelingen, über den ursprünglichen Aufstellungsort des Originals etwas Sicheres zu ermitteln.

Dieses Original mufs in dem Anfang des vierten Jahrhunderts entstanden sein. Furtwängler hat (Meisterwerke S. 527) das Original unserer Statue für ein Werk des Skopas erklärt. Die Berührungspunkte mit sicheren Werken des Meisters sind aber doch zu allgemeiner Art, um eine derartige Bestimmung zuzulassen. Mehr individuelle Verwandtschaft verbindet unsere Athena mit einer Darstellung der Leda mit dem Schwan, welche kürzlich von zwei Seiten für ein Werk des Timotheos von Athen erklärt worden ist, eines Genossen des Skopas beim Bau des Mausoleum.

D. III, 152. *Vgl. Winter, athen. Mitt. 1884, S. 157, T. VI, und Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea S. 70 f.*

78 (320). **Todesgenius.**

Erg. Basis mit Baumstamm, beide Beine von der Mitte der Oberschenkel an, l. Arm und Bogen, Teile des r. Armes, kleiner Finger der r. Hand, Nase, Stück der Oberlippe, unterer Teil des l. Flügels und r. Flügel ganz.

Ursprünglich mufs eine umgestürzte Fackel statt des schwanken Bogens der linken Achsel als Stütze gedient haben. Der Gott blickt traurig sinnend dem Verlöschen der Flamme nach. Ganz entsprechende Gestalten finden

sich an späten Sarkophagen, und auch unsere Figur wird einst einem Grabe zum sinnreichen Schmuck gedient haben. Ihre geschickte, glatte Arbeit wie ihre Erfindung gehört römischer Zeit an.

D. III, 513.

79 (137). Runde Ara mit dem Opfer der Iphigenia.

In der trichterförmigen Vertiefung oben befinden sich nahe am Rande in gleichen Abständen fünf kleine Löcher, welche dazu gedient haben, einen Aufsatz von Bronze zu befestigen.

Die Mitte des Reliefs, welches sich um die Aufsenseite herumzieht, nimmt die Gestalt der Iphigenie ein, welche in reicher Gewandung, das Haupt mit einem Schleier bedeckt, einem älteren bärtigen Manne gegenüber steht, der den Mantel wie einen Schurz um die Lenden geschlungen hat und einen Kranz auf dem Haupte trägt. Es ist der Priester Kalchas, der sein Opfer weiht, indem er ihr mit dem Schwert eine Locke vom Haupte schneidet. Iphigenia selbst steht ruhig gefafst und ergeben da, in stille, sinnende Wehmut versunken. Sie neigt ihr Haupt geduldig, indem sie das Kinn auf die erhobene Rechte und den rechten Ellenbogen auf ihre Linke stützt. Geleitet wird sie von einem edelgebildeten, lorbeerbekränzten Jüngling. Diese Szene wird ergänzt durch einen zweiten Jüngling, der hinter Kalchas erscheint, mit hochgestelltem linken Fufs, einen Schurz um die Lenden und das Haupt mit Lorbeer bekränzt. Auf der Linken trägt er eine mit Früchten gefüllte Schale. Hinter ihm erhebt sich ein reich belaubter Baum, die heilige Platane zu Aulis, wo sich das Opfer vollzog. Auf der anderen Seite des Baumes erblicken wir eine tief-verhüllte männliche Gestalt, das Haupt in die erhobene Rechte gelehnt. Es ist Agamemnon, der Vater der Iphigenia, der sich von dem Opfer hinwegwendet und seinen tiefen Schmerz vor den Augen der Welt verhüllt.

Die ganze Darstellung ist von einer ganz aufserordentlichen Schönheit und tief empfundener Zartheit. Die ruhige, gefafste Ergebenheit der Iphigenia, die einfache Würde des Kalchas, die innige Teilnahme in der Art, wie der eine Jüngling die Jungfrau geleitet, der stille, in sich gekehrte Schmerz des

Agamemnon — das alles trägt so durchaus den Stempel der stillen Einfalt und Gröfse, wie wir sie sonst nur an den Werken des ausgehenden fünften Jahrhunderts empfinden, dafs wir dem auch die Entstehung des Originals unserer Darstellung keiner anderen Zeit zuschreiben dürfen; derselben Zeit mufs die Erfindung aber auch nach den äufseren Merkmalen des Stiles angehören.

Die flaue Ausführung unserer Ara indes gehört in eine sehr viel spätere Epoche. Einst glaubte man nach einer am unteren Rande befindlichen Inschrift: *Κλεομένης ἐποίει* die Zeit dieser Epoche genau bestimmen zu können. Aber die Inschrift ist ebenso wie die sinnlosen, zwischen die Figuren zerstreuten Buchstaben, eine moderne Fälschung. Über das einstige Original kann man indes zu festeren Resultaten gelangen.

Vollkommen überzeugend läfst sich die Composition des Reliefs auf ein berühmtes Gemälde vom Ende des fünften Jahrhunderts zurückführen, ein Werk des Timanthes von Kythnos, das die Opferung der Iphigenia darstellte. Die Kunst des Malers gipfelte nach verschiedenen Aussprüchen darin, dafs derselbe, während er die am Altar stehende Jungfrau bereit zum Opfer darstellte, in kunstreicher Weise die Gemütsbewegungen der Teilnehmenden abzustufen verstanden hatte: Kalchas war traurig, Odysseus betrübter, Ajas klagte laut, Menelaos war vom höchsten Schmerz erfüllt; der Vater Agamemnon aber hatte sein Haupt verhüllt.

D. III, 165. *Löschcke wird die Rückführung auf das Gemälde in einer besonderen Schrift näher begründen. Vgl. Michaelis, Röm. Mitt. 1893, S. 201 ff. Über Altarformen siehe Reisch bei Pauly-Wissowa, Real-Encyklopädie, Art. Altar, Sp. 1680, 27. Vgl. auch Sp. 1675 f. u. Sp. 1677 über Altaraufsätze, altaria.*

In der Mitte:

80 (36). **Statue einer sitzenden Frau.**

Erg. Nase, die beiden Flechten hinter den Ohren, l. Hand, die drei oberen Finger der r. Hand, die vorderen Teile der Füfse, Teile des Stuhls und Kleinigkeiten. Der Kopf mit Hals angesetzt, aber zugehörig.

Über die Figur siehe die Ausführung bei No. 85. Der Kopf ist das Porträt einer römischen Dame. Dasselbe gehört nur zu diesem Exemplar, nicht etwa zu dem ursprünglichen Original. Es kam in Rom häufig vor, dafs Wiederholungen griechischer Statuen auf Vorrat gearbeitet wurden, um dann auf Bestellung mit einem beliebigen Porträtkopf versehen zu werden.

D. III, 136. Heydemann S. 72. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 384, und Burckhardt, Cicerone I, S. 67.*

BRONZESTATUE DES DORNAUSZIEHERS
IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

81 (138). **Statuette des Dornausziehers.**

Erg. Kopf mit Hals, r. Hand, Zehen des l. Fufses, r. Fufs und Unterschenkel, Felsen. Mehrfach gebrochen und an den Brüchen geflickt.

Die Figur ist eine Wiederholung der bekannten Bronze im Conservatoren-Palast zu Rom, in der uns vielleicht das ursprüngliche Original erhalten ist (Helbig, Führer I No. 611, Abb. 12). Ein Knabe hat sich einen Dorn in die linke Sohle getreten und ist nun eifrig damit beschäftigt, das unangenehme Hindernis zu entfernen.

Der Künstler hat dieses einfache Motiv, das sich den Blicken im Leben oft genug darstellen mochte, mit einer so köstlichen Frische und Natürlichkeit wiedergegeben, dafs die Figur schon allein dadurch immer einen grofsen Reiz ausüben wird. Alles ist hier unmittelbar der Natur abgelauscht: die geschmeidige Biegung des noch zarten, unentwickelten Rückens, die Haltung des linken Beines, so gelenkig, wie es nur in so frühem Jugendalter möglich ist, die feine, magere Bildung der Arme und endlich die ganz in sein Vorhaben vertiefte, naive Aufmerksamkeit — all das findet man ebenso nur in der Natur selber wieder. Mit diesem hohen Vorzug des Werkes hängt der einzige Fehler so eng zusammen, dafs man ihn kaum wird tadeln mögen: es ist nirgends ein Augenpunkt zu finden, von dem aus sich der Contur geschlossen und rund entwickelt.

Die Figur kann nicht nach der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein. Die nächsten stilistischen Analogien verbinden ihn mit jener Gruppe von Künstlern, welche den plastischen Schmuck des Zeustempels zu Olympia und damit verwandte Werke geschaffen haben. Auch finden wir dort vielfach eine ähnliche Vorliebe für genrehafte, unmittelbar aus dem Leben gegriffene Motive, hingegen nirgends eine nur annähernd so feine, delicate Formengebung wie hier. So kann auch durch diese Analogien nur im allgemeinen die Richtung angedeutet werden, in der wir den Künstler des Dornausziehers zu suchen haben.

D. III, 150. *Über alles Weitere und die einschlägige Litteratur vgl. Helbig a. a. O.*

82 (150). **Statuette eines Knaben als Apollino.**

Erg. beide Hände, Nasenspitze, Oberkopf und r. Seite des Kranzes. R. Arm war in der Mitte des Oberarmes gebrochen. Stütze an der l. Hüfte erhalten, ursprünglich für die l. Hand oder ihr Attribut.

Ein römischer Knabe — das Gesicht hat einige Ähnlich-

keit mit dem jungen L. Verus — ist als kleiner Apollon dargestellt; als solcher wird er charakterisiert durch den an dem Stamm hängenden Köcher und den Lorbeerkranz auf dem Kopfe. Die Figur wird einst auf dem Grabe des Knaben gestanden haben.

Ähnlich finden wir in Catajo (D. V, 730; Arndt-Amelung, Einzel-Verkauf No. 58) die Statuette eines Knaben, der durch einen am Boden sitzenden Greif als Apollino bezeichnet wurde. So giebt es einen späten Grabstein, auf dem in einer Nische das Bildnis eines römischen Knaben von Köcher und Rabe, dem heiligen Tier des Apollon, umgeben ist (Galleria lapidaria, Vatican).

Etwas Analoges ist es, wenn wir im Museo Torlonia zu Rom (Visconti, Catal. No. 101) ein Mädchen als Artemis dargestellt finden.

Wie die römischen Frauen sich durch das Aufsetzen ihres Porträtkopfes auf einen Aphroditekörper oder eine Statue der Persephone idealisieren liefsen, so wählte man für die Kinder zu dem gleichen Zwecke die Figuren der beiden einzigen Gottheiten aus, deren Kindheitsgeschichte in der Mythologie und Kunst eine hervorragende Rolle spielte. Man denke an die Flucht der Leto mit den beiden Kindern vor dem Pythondrachen und an eine eigenartige Darstellung dieser ganzen Kindheitsgeschichte auf römischen Sarkophagen (z. B. in Villa Borghese, Helbig, Führer II, No. 914).

Es ist dabei kaum anzunehmen, dafs der Körper unserer Statuette eine römische Schöpfung sei. Derselbe ist so durchaus griechisch in Haltung und Form, auch in seinem Fehler, dem Übertragen erwachsener Formen auf eine Figur in kindlichem Alter, dafs wir kaum irren werden, wenn wir annehmen, dafs dieser Teil der Statuette auf ein entsprechendes griechisches Original zurückgehe, und zwar mufs dasselbe in einer frühen Zeit entstanden sein, etwa am Ende des fünften Jahrhunderts.

D. III, 155.

Über einem Sarkophag mit Darstellung der Phaethonsage:

83 (130). **Brunnendecoration.**

Erg. Nase und Unterlippe der Maske und Teile des Felsens. Oben abgebrochen.

An dem Felsen ist vorne die grofse Maske eines Wassergottes mit wallendem Haupthaar und fliefsendem Vollbart dargestellt. Aus dem geöffneten Munde strömt das Wasser,

für dessen Röhren sich die Einarbeitungen an der Rückseite des Felsens finden.

Oben hob sich aus dem Gestein die Halbfigur eines nackten Jünglings empor — jetzt ist nur noch vom Unterleib ein Stück erhalten —, die Gestalt des felsgeborenen Mithras.

D. III, 146. *Vgl. Berlin, Beschreibung der ant. Skulpt. No. 217.*

84 (146). **Statue eines sitzenden Mädchens.**

Erg. vorderer Teil der Basis, beide Füfse, r. Hand, l. Knie, Finger der l. Hand, Kopf und Hals.

Ein Mädchen hat sich auf einem Felsen niedergelassen und ist damit beschäftigt, sich die Sandale vom linken Fufse zu lösen. Wir werden sie uns am Ufer zu denken haben und im Begriff, in das kühle Bad herabzusteigen. Bei einer Wiederholung aus Pompei in Neapel stützt sich die Linke auf eine umgestürzte Urne, aus der ein Wasserstrahl in das unten sich ausdehnende Bassin herabfloſs. Die einfache und äufserst reizvolle Erfindung wird dem Beginn der alexandrinischen Epoche angehören; die nächste Parallele für die Bewegung der Gestalt bietet die Tyche von Antiocheia des Eutychides, eines Schülers des Lysipp (vgl. No. 261/2).

D. III, 153. *Vgl. Overbeck, Pompei S. 284 b; die beste Wiederholung im Museo Torlonia zu Rom, I mon. del Museo Torl. riprod. in fotot. T. XLI. 162. Die Figur ist benutzt auf einer Münze des Septimius Severus von Kyzikos; siehe Imhoof-Blumer, Antike Münzbilder, Jahrb. d. J. 1888 S. 296 f. T. 9, 29.* Sonnée.

85 (35). **Statue einer sitzenden Frau.**

Erg. Kopf mit Hals, der hintere Teil des Sessels bis auf den gröfsten Teil der Rückenlehne, das entsprechende Stück vom Rücken der Figur, die Finger der l. Hand bis auf den Daumen, Zeige- und Mittelfinger der r. Hand, vorderer Teil der Basis und Kleinigkeiten am Gewande. Die Füfse sind wahrscheinlich auch modern und jedenfalls nicht zugehörig.

Die Figur ist, wie die entsprechend aufgestellte No. 80, die römische Wiederholung eines griechischen Originales.

Beide Statuen stimmen in dem Hauptmotiv vollkommen überein. Der weibliche Körper ist voller Bequemlichkeit in

den Lehnstuhl zurückgelagert, in einer Haltung, welche Anmut und Würde vereinigt. Aber sie unterscheiden sich nicht allein durch die verschiedene Güte der Arbeit — No. 80 ist bei weitem schlechter als ihr Pendant —, bei näherem Betrachten wird man auch auf stilistische Unterschiede stofsen, welche zu dem Schlufs führen, dafs beide auf verschiedene Originale zurückgehen.

Um dem Besehauer von dem Typus der erstgenannten Figur eine bessere Vorstellung zu ermöglichen, geben wir das beste Exemplar im Museo Torlonia zu Rom in Abb. 13 wieder.

Der Körper ist bei diesem Typus breiter und voller gebildet als bei dem der anderen Figur und hält sich aufrechter und würdevoller, während dort die elegantere Gestalt recht eigentlich wie hingegossen ruht. Ebenso verschieden ist die Arbeit des Gewandes, welches sieh an der letzteren in viel gröfserer Mannigfaltigkeit entwickelt, mit stärkeren Faltenzügen und tieferen Einsenkungen.

Alles deutet darauf, dafs wir hier eines der vielen Beispiele dafür haben, dafs ein jüngerer griechischer Künstler (No. 85) das Motiv eines älteren (No. 80) aufgriff, in allen Hauptzügen beibehielt und nur in Einzelheiten dem Geschmack seiner Zeit entspreehend änderte.

Die römisehe Welt hat indessen dem älteren Vorbild den Preis zuerkannt, denn von diesem sind fünf weitere Wiederholungen bekannt, von dem jüngeren Typus keine.

Wann sind die Originale der beiden Gestalten geschaffen worden? Das Motiv läfst sieh an griechisehen Reliefs zurückverfolgen bis in das fünfte Jahrhundert; auf dem Friese des Parthenon z. B. erscheint Zeus in der gleichen königlichlässigen Haltung; auch wegen der Behandlung der Gewänder kann man am besten die sitzenden Götter desselben Frieses vergleichen, und zwar werden sich leicht die deutliehsten Analogien für den älteren der beiden Typen ergeben. Zu derselben Zeit wie jenes Relief, also etwa 440, mufs das Original von No. 85 geschaffen sein. Die jüngere Umbildung ist dann im Beginne des vierten Jahrhunderts entstanden, als sich der Geschmack für Eleganz und Feinheit entwickelte.

Die Originale sind wahrscheinlich Grabstatuen gewesen; das Motiv ist nicht erhaben genug für das Cultbild einer Göttin jener Zeiten.

In der Reihe der Repliken von No. 80 bei Heydemann a. a. O. ist also B (unsere No. 85) auszuscheiden, ebenso aber G (Neapel). Hinzuzufügen ist ein sehr fragmentiertes Exemplar in Verona, Notizie degli seavi 1891, S. 8 u. Röm. Mitt. 1891, S. 326 ff. (Milani). Heydemann glaubte noch, dafs das Original am Ende des vierten Jahrhunderts entstanden sei. Ebenso

STATUE DER SOG. OLYMPIAS IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

Helbig, Führer I, 455 u. Milani a. a. O. Die eingehende Betrachtung des Gewandes lehrt die Unmöglichkeit jener Annahme.

D. III, 60. Heydemann S. 72. *Man vgl. neben den Figuren vom Parthenonfries und den Grabreliefs auch besonders das schöne athenische Fragment in Berlin, Beschreibung No. 941, aus der Zeit um 400. Vgl. ferner Weisshäupl, Attische Grabstatuen im Eranos Vindobonensis S. 48.*

Dritter Gang.

An der inneren Wand:

86 (156). **Statue des aufgehängten Marsyas.**

Roter Marmor.

Erg. fast die ganze Basis, einzelne Zehen des r. und l. Fufses, Kopf und Arme mit der ganzen Schulterpartie und dem entsprechenden oberen Teil des Stammes. Über die unwahrscheinliche Vermutung, dafs diese Ergänzungen von Verocchio herrühren, vgl. Dütschke. Der Stil des Kopfes pafst gar nicht zu dem der sicheren Werke jenes Künstlers.

D. II, 169.

Gegenüber:

87 (155). **Statue des aufgehängten Marsyas.**

Weifser Marmor.

Erg. Basis, unterer Teil des Stammes, l. Fufs mit Knöchelpartie, r. Fufs mit dem halben Unterschenkel, die freistehenden mittleren Teile der Arme, die vorstehenden Teile der Hände, Nase, Brauen und Kleinigkeiten.

D. II, 251. *Michaelis im Jahrb. d. J. 1891, S. 228 No. 17 Fig. 10 u. 1892, S. 95 No. 13.*

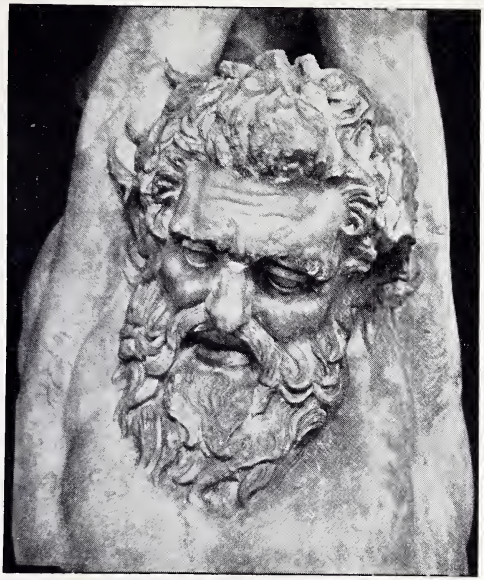
Die beiden Figuren stellen den Satyr Marsyas (als solcher kenntlich durch den Schwanz und die tierischen Ohren) in der peinlichsten Situation dar. Er ist mit beiden gefesselten Händen an dem Ast eines Baumes aufgehängt und befindet sich in Erwartung des grauenhaften Schicksals, lebendig geschunden zu werden. Diese Strafe soll er erleiden, weil er sich vermessen hat, einen musikalischen Wettstreit mit Apollon, dem Gotte des Gesanges, zu wagen.

Das Reizvolle der Aufgabe lag für den bildenden Künstler erstens in der überaus schwierigen Darstellung des hängenden Körpers und zweitens in der Bildung des Kopfes, mit dessen schmerzverzerrtem Ausdruck er die tiefere Teilnahme des Beschauers erregen konnte. Leider ist die Arbeit des weifsen Exemplares mit dem erhaltenen Kopf so gering, dafs dasselbe keine Vorstellung von der Wirkung des einstigen Originales erwecken kann.

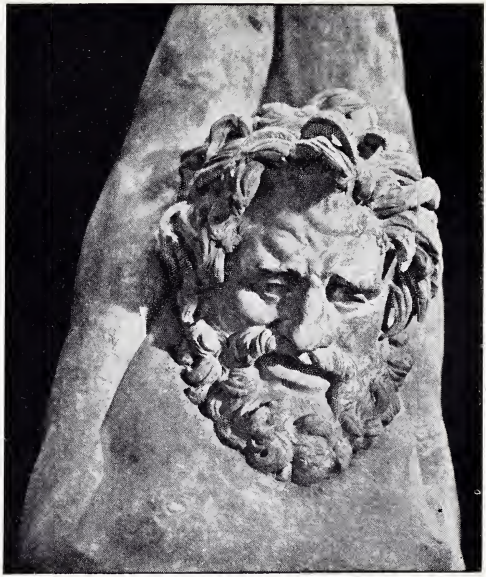
Man hat die beiden Florentiner Figuren bisher für Wiederholungen desselben Originales gehalten (so noch Overbeck in der Kunstmythologie, Apollon p. 476 ff.). Einem aufmerksamen Blick aber kann es nicht entgehen, dafs zwischen beiden starke stilistische Unterschiede bestehen, welche sich nicht mehr durch die verschiedenen Eigenarten der Copisten erklären lassen, so dafs eine Zurückführung auf dasselbe Original undenkbar erscheint. Man vergleiche genau die Bildung des Brustkastens, des Rippenabschlusses, des Bauches, der Hüften, der Beine — kurz, alles ist im Grunde verschieden (auch die Bildung der Haare am Körper); und zwar müssen wir gestehen, dafs in dem roten Exemplar die Aufgabe mit weit gröfserer Wahrheit und rücksichtsloserer Energie gelöst ist. In diesem aufgetriebenen Brustkasten, diesem eingezogenen Bauch, den gezerrten Hüften und selbst bis in die krampfhaft geballten Füfse, welche vergeblich nach einem Halt zu tasten scheinen, empfinden wir das Qualvolle der ganzen Lage viel intensiver als in dem ziemlich allgemein gehaltenen weifsen Körper. Halten wir nun — auf diesen Unterschied einmal aufmerksam geworden — Umschau unter den übrigen Wiederholungen des Marsyas, so ergiebt sich die überraschende Thatsache, dafs sich die beiden Typen auch sonst unterscheiden lassen, und zwar rein äufserlich an dem verschiedenfarbigen Material. Der weifse Typus ist am häufigsten vorhanden, am schönsten in Berlin (nur der Torso, Beschreibung No. 213; Brunn-Bruckmann Taf. 423) und im Louvre (der Kopf in unserer Abb. 14; Brunn-Bruckmann Taf. 424), der rote Typus sehr viel seltener, am schönsten mit vorzüglichem Kopf (Abb. 15) im Conservatoren-Palast (Helbig, Führer I, 571).

Die Verwendung des roten Marmors, welcher die Blutstockung in dem aufgehängten Körper realistisch darstellen soll, pafst nun vorzüglich zu der Eigenart, welche uns aus allen übrigen Zügen dieses Typus entgegentrat, und hat, nach der constanten Wiederholung bei den verschiedenen Copien zu urteilen, jedenfalls schon das Original ausgezeichnet.

Wenn uns zwei verschiedene Darstellungen desselben Gegenstandes vorliegen, so werden wir in der Regel schliefsen dürfen, dafs die einfachere auch die ältere, die raffiniertere die jüngere sei, und so dürfen wir in unserem Fall mit Recht den Schlufs ziehen, dafs der Künstler des roten Typus den Schöpfer des weifsen habe übertrumpfen wollen und also der jüngere sei.



KOPF DES MARSYAS
IN PARIS



KOPF DES MARSYAS
IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

Können wir nun für einen der beiden Künstler einen festen Zeitansatz finden?

Auf Sarkophagen, deren Relief den ganzen Mythus des Marsyas behandelt, wird bei der Darstellung der Katastrophe regelmäfsig der hängende Marsyas mit einem Skythen gruppiert, welcher vor ihm kniet, um das Messer zur Schindung zu schleifen, und meistens auch mit Apollon, welcher in göttlicher Ruhe und Überlegenheit dem Vorgang zuschaut (ebenso auf einer Münze, Overbeck, Kunstmythologie IV, Münztafel V, 24). Eine dieser Figuren, den Skythen, besitzen wir ebenfalls statuarisch, und zwar in der prachtvollen Figur der hiesigen Tribuna (No. 68); es war demnach einer der selbstverständlichsten Schlüsse, dafs die Sarkophag-Arbeiter eine ihnen bekannte statuarische Gruppe benutzt hätten. Diese mufs zum mindesten aus dem Schleifer und einem der beiden Marsyas-Typen bestanden haben.

Der Stil des Schleifers ist unverkennbar und weist die Erfindung der Figur mit Bestimmtheit einem Künstler der älteren pergamenischen Schule zu. Mit dieser und dem Stil des Schleifers ist nun der weifse Typus unverträglich, wohl vereinbar aber der rote. Um mit Äufserlichkeiten zu beginnen, so vergleiche man die flockenartige Bildung des Bartes beim Skythen mit derjenigen der Haare an Brust und Scham beim Marsyas; den Kopf, speciell die Kopfhaare des letzteren wird man am besten mit einem anderen Werk derselben Schule vergleichen, dem Gallierkopf aus der ludovisischen Gruppe (Helbig, Führer, II, 878). In dem ganzen Werke aber lebt der ganze kräftige Realismus, wie er auch sonst in den Gestalten jener Schule wirksam ist.

Man rücke sich nun im Geiste den Schleifer vor jenen Marsyas! Grinsend schaut der Henkersknecht empor, während er langsam das Messer über den Schleifstein knirschen läfst; in all seinem Jammer kann Marsyas einer unmittelbaren Wirkung jenes Lautes nicht widerstehen; sein rechter Mundwinkel zieht sich krampfhaft empor. Schon fühlt er den trennenden Schnitt an der hülflos preisgegebenen Seite.

Diesen Ausdruck finden wir in der That nur in dem Gesichte des roten Typus. Man darf daraus den Schlufs ziehen, dafs der weifse allein stand, und dafs demnach die Zufügung des Schleifers eine Neuerung des pergamenischen Künstlers war.

Man möchte voraussetzen, dafs ein majestätisch ruhender Apoll diese Szene ergänzte, wie wir ihn z. B. auf einer Marmorscheibe in Dresden sehen (Abb. 16). Ein derartig bewegter Torso hat sich nun in der That in Pergamon gefunden (Abb. 17), und es ist demnach wohl möglich, dafs derselbe einst zu der Originalgruppe oder einer ihrer Wiederholungen gehörte.

Wir haben gesehen, dafs der rote Typus der älteren pergamenischen Schule angehörte; so mufs also der weifse Typus etwa in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts entstanden

Abb. 16. Marmorscheibe in Dresden.

sein und wahrscheinlich in einer der kleinasiatischen Schulen, in deren Heimat die ganze Sage lokalisiert ist.

Zu den bei Overbeck a. a. O. aufgezählten Repliken ist hinzuzufügen: Karlsruhe, phrygischer Marmor, aus der Villa Hadrians, Archäol. Anzeiger 1890, S. 4 No. 5. Die Dresdener Marmorscheibe, abgeb. Archäol. Anz. 1889 S. 99. Die Erlaubnis zur Publikation des Apollon-Torso wurde von der Direction der Königl. Museen in Berlin gegeben. Die Beziehung desselben auf die Marsyas-Gruppe wurde zuerst von W. Klein ausgesprochen.

88 (161). **Kopf des sogen. Pescennius.**

Erg. einiges am Bart und die Büste.

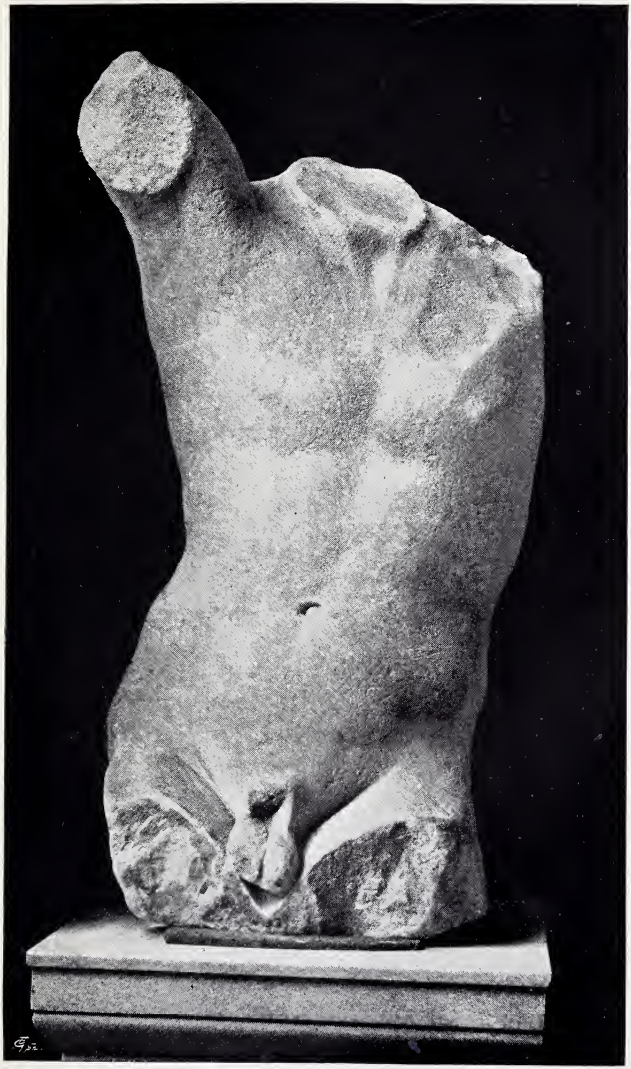
Sehr lebendig und charaktervoll, aber wahrscheinlich modern.

D. III, 172. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3, S. 16.*

89 (170). **Statue der Hygieia.**

Erg. beide Unterarme, Teil der Schlange, Kleinigkeiten am Gewande, Hals, Ober- und Hinterkopf, Kinn und beide Unterlider mit dem gröfsten Teil der Augäpfel. Der antike Teil des Kopfes war mitten durchgebrochen.

Die Ergänzung der Arme wird ungefähr das Richtige



TORSO DES APOLLON AUS PERGAMON IN BERLIN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1897.

getroffen haben; der Kopf aber mufste sich zu der Schlange neigen, der die Göttin ihre Pflege widmet. Es ist ihr heiliges Tier, welches Hygieia wie ein Kind in dem Bausch ihres Obergewandes trägt.

Diese sinnige Auffassung der Göttin und ihres Verhältnisses zu dem heiligen Tiere, sowie der künstlerische Stil der Gestalt, welcher zwischen Grofsartigkeit und Anmut mitten inne steht, weist das Werk in eine eng umgrenzte Gruppe, deren bekanntestes und schönstes Glied die Eirene mit dem Plutosknaben in der Glyptothek zu München bildet.

In den Kreisen des Meisters der Eirene, des Kephisodot, werden wir auch den Künstler unserer Hygieia zu suchen haben.

Eine sehr ähnliche Figur der Hygieia findet sich auf einer Münze von Pergamon (Müller-Wieseler I, No. 219b und Baumeister, Denkmäler, Abb. 149), gruppiert mit Asklepios und Telesphoros.

Die Arbeit unserer Copie ist nicht hervorragend und beschränkt sich auf Angabe der grofsen allgemeinen Züge. Die Rückseite ist ganz vernachlässigt. Das nicht zu der Statue gehörige Kopffragment scheint, soweit sich bei der schlechten Erhaltung urteilen läfst, von einem Werk aus der Schule des Skopas zu stammen.

D. III, 177. *Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 353.*

90 (168). **Büste des Caracalla** (* 188 n. Chr., † 217 n. Chr.).

Erg. untere Hälfte der Nase, einiges am Gewande und Büstenfufs.

Unsere Büste giebt das beste erhaltene Bildnis des Caracalla in Neapel ziemlich genau wieder. In der energischen Wendung des Kopfes, den rohen Formen des Gesichtes und dem brutalen Ausdruck (man beachte besonders die Stirn!) spricht sich der Charakter dieses blutgierigen Kaisers, der gleich beim Regierungsantritt seinen leiblichen Bruder und Mitregenten umbringen liefs, vortrefflich aus. Es ist ein bedeutungsvolles Zeichen für das künstlerische Vermögen der Römer, dafs selbst in so später Zeit noch ein so gewaltig überzeugendes Charakterbild entstehen konnte.

D. III, 176. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3, S. 52 No. 26.*

91 (187). **Statue der Demeter (?).**

Erg. Basis, einiges an den Füfsen, l. Schulter mit Arm, kleineres Stück der r. Schulter mit Arm und Kopf

mit Hals; an ersterem wieder erg. die Nase und Kleinigkeiten. Der Kopf ist in die Halsöffnung eingelassen.

Die Figur ähnelt zwar im allgemeinen einem bekannten Typus der Demeter aus dem fünften Jahrhundert, will aber keine strenge Wiederholung desselben sein; in der kleinlichen, effektvollen Behandlung aller Einzelheiten äufsert sich vielmehr der selbständige, wenn auch nicht erfreuliche Geschmack eines späten Copisten.

D. III, 187 *Vgl. unten No. 196 und Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 91. Bei Overbeck, Kunstmythologie, Demeter S. 461 No. 7, steht die Figur ebenso wie bei Dütschke als Copie der capitolinischen Demeter (Helbig, Führer I No. 503) verzeichnet.*

92 (195). **Statue der Leda.**

Erg. Nase, Teil der Oberlippe, äufserer Rand der Ohren, Stück im Vorderteil des Halses, r. Arm vom Armband an, Kopf und Hals des Schwanes, Teile des Gewandes, Basis und Füfse. Der Kopf ist nicht zugehörig, da er mit Schnitt aufsitzt.

Eine griechische Sage erzählt von der Liebe des Zeus zu der spartanischen Königstochter Leda. Um sich ihr nähern zu können, verwandelt sich der Gott in einen Schwan, läfst sich von seinem eigenen Adler verfolgen und flüchtet vor diesem zu der Jungfrau. Leda birgt ihn schützend in ihrem Schofs und wird mittelst dieser List von dem Gotte überwältigt.

Die Statue stellt den Moment dar, wie das Mädchen — die kaum entwickelte Brust zeigt das ganz jugendliche Alter — in scheuer Verwirrung den aufwärts flüchtenden Schwan in den Falten ihres Gewandes versteckt. Das findet in dem Zusammendrängen der Oberschenkel, dem Anpressen des Schwanes, dem Vorbeugen des Oberkörpers seinen sprechenden Ausdruck. Für den rechten Arm müssen wir nach einem anderen Exemplar, welches in dem Tiergarten der Villa Borghese zu Rom Aufstellung gefunden hat, eine andere Haltung annehmen. Der dort erhaltene Unterarm geht von dem Ellenbogen ziemlich senkrecht aufwärts, und die Hand wird voll Erstaunen oder zum Schutze gegen den drohenden Adler geöffnet gewesen sein (Armbänder an beiden Armen).

Die Arbeit an unserer Wiederholung ist recht schlecht, besser die an dem Kopfe. Das Original desselben ist von Furtwängler (Meisterw., S. 646), wo allerdings Kopf und Körper noch als zusammengehörig behandelt werden, richtig mit der Gruppe der Venus von Capua in Neapel in Beziehung gebracht worden. Das Werk, zu dem er gehörte, mufs aber einer älteren Entwickelungsstufe der Schule oder des Meisters jener Gruppe entstammen. Man vergleiche besonders die weit geöffneten, runden Augen hier mit den schmaleren, tiefer beschatteten und umlagerten Augen der Venus.

Replik des Kopfes zu Rom, Pal. Giustiniani M.-D. 1474 und sehr verwandt Coll. Barracco T. LX und LX a (vgl. Furtwängler a. a. O. S. 637, Anm. 3).

D. III, 192.

93 (198). **Büste des Alexander Severus** (* 208 n. Chr., † 235 n. Chr.).

Erg. untere Hälfte der Nase, Teile der Ohren und der Toga.

Wichtig wegen der erhaltenen Büste. Der Kaiser war der Sohn eines Syrers und einer Römerin, wodurch sich manche fremdartige Züge in der Physiognomie erklären.

D. III, 194. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3, S. 100 No. 8, T. XXIX.*

94 (204). **Statue des Asklepios.**

Erg. zum gröfsten Teil die Basis, der Vorderteil des r. Fufses, der Stab mit der Schlange, bis auf das unterste Ende, der r. Arm, Nase, Teil der oberen Stirn und der Haare über dem r. Auge und Kleinigkeiten.

Der Schlangenstab, der Omphalos neben dem linken Fufs und die Rollbinde auf dem Haupte bestimmen die Gestalt als Asklepios, den Heilgott. Der Stock ging einst bis unter die rechte Achselhöhle, wo er dem Gott als Stütze dient und das Gewand emporrafft.

Die kräftige, breite Gestalt in einen weiten, derben Mantel gehüllt, der den Körper mit einfachen grofsen Flächen und wenigen, energischen Faltenzügen umspannt, die Füfse in grofsen Sandalen, für die Wanderschaft geeignet, die Linke ausruhend in die Seite gestützt, mit der rechten Achselhöhle auf dem handfesten Wanderstabe lehnend, den die heilige Schlange umwindet, den Blick ernst

und sinnend in die Weite gerichtet — schlicht und einfach steht der Gott vor uns, das ausdrucksvolle Bild des ewig hilfreichen, kraftvollen, auf seiner Wanderschaft ruhenden Arztes.

Die Schöpfung, deren tiefer Ernst auch auf uns eine grofse Wirkung übt, hat im Altertum eine geradezu kanonische Geltung gehabt, denn ihr Typus blieb der bevorzugte für die Darstellung des Heilgottes bis in römische Zeit. Zeugen davon sind verschiedene Weiterbildungen, wie z. B. in Neapel (Baumeister, Denkm. d. kl. Altert. Abb. 148, danach unsere Abb. 18), und Wiederholungen. Innerhalb der Entwickelung dieses Typus nun nimmt unsere Statue die erste, älteste Stelle ein. Sie scheint also eine Nachbildung nach der ersten Originalerfindung zu sein oder dieser doch sehr nahe zu stehen.

In den entwickelteren Umbildungen (siehe die Abb.) lehnt sich der Gott mit gröfserer Bequemlichkeit auf den Wanderstab, während der rechte Fufs, seiner Last vollkommen entledigt, zurückgesetzt ist. Dadurch wird der Eindruck des Ausruhens wesentlich verstärkt, und im Zusammenhang damit weicht auch im Antlitz der Ausdruck thatkräftiger Energie, wie er bei unserer Figur so imponierend wirkt, dem der teilnahmvollen Milde und Güte.

Das Vorbild unserer Figur gehört nach den charakteristischen Eigentümlichkeiten des Körpers, Kopfes und Gewandes in das fünfte Jahrhundert v. Chr. Die breite, kräftige Bildung des Brustkastens und die grade, unbeugsame Haltung wie der feste, gleichmäfsige Stand auf beiden Füfsen sind hierfür bedeutsam; an dem Kopfe die stilisierte Bildung der Haare in einzelnen, sich ringelnden Locken und besonders die Darstellung des Bartes als einer geschlossenen Masse; die Modellierung der Partieen um die Augen, besonders der Stirn mit ihrer mächtigen Ausladung über den Brauen weist uns indes schon in die letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts. Das Original jener Umbildung in Neapel wird vielmehr in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstanden sein.

D. III, 197. *Vgl. Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 718.*

95 (209). **Statue eines Heilgottes,** Fragment einer Gruppe.

Erg. Nase, r. Brust, r. Arm, l. Hand mit Kraut, Stab mit Schlange, der ganze Unterteil von den Knieen abwärts und Kleinigkeiten. Auf der linken Schulter haben sich die Fingerspitzen einer Hand erhalten, welche einer anderen Figur gehört haben mufs, die mit dem Gotte zu einer Gruppe vereinigt war.

In einer kleinen, schlechten Antike des Palazzo Barberini

STATUE DES ASKLEPIOS IN NEAPEL

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

GRUPPE VON ZWEI HEILGOTTHEITEN
IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

zu Rom (Matz-Duhn 51) ist uns ein vollständiges Abbild der Gruppe erhalten, zu welcher unsere Figur ursprünglich gehörte (Abb. 19). Ergänzt ist an ihr nur der Kopf der weiblichen Gestalt und der obere Teil des Stabes an ihrer linken Seite. Wir sehen den Gott damit beschäftigt, sein heiliges Tier, die Schlange, zu füttern. Diese windet sich an dem Knotenstock, der an die linke Seite des Gottes angelehnt ist und dem linken Handgelenk zur Stütze dient, empor, begierig nach der Speise, wohl einem Honigkuchen, den die Linke ihres Herrn hält, und von dem die Rechte ein Stückchen loszubrechen scheint. Die zweite Gestalt, die dem Gott vertraulich die Hand auf die Schulter legt, ist weiblich; auch an ihrer linken Seite lehnt ein Stab, um den sich eine Schlange ringelt, und auch sie reicht dem Tier eine Speise mit der Linken herab, wahrscheinlich eine Frucht.

Die ganze Darstellung hat einen eigenartigen, genrehaften Reiz, wie wir ihn in einer derartigen Gruppe kaum vor dem vierten Jahrhundert erwarten würden, und doch mufs das Original derselben nach ihren stilistischen Merkmalen in der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein. Das Werk stammt demnach aus einer Zeit, in welcher Asklepios noch nicht allgemein in Griechenland als Heilgott verehrt wurde. Deshalb hat man denn auch bei unserer Gestalt vielmehr an einen jener anderen Heilgötter gedacht, welche einst neben ihrem Rivalen Asklepios die gleiche Ehre genossen, an Amphiaraos in Attika oder Trophonios in Böotien. In dem Heiligtum des letzteren zu Lebadeia stand nun innerhalb der Quellhöhle des Flusses Herkyna eine Gruppe des Trophonios selbst und seiner Tochter Herkyna, nach welcher der Flufs genannt war, beide mit Schlangenstäben (Paus. 9, 39, 2. 3). Diese Herkyna steht durch Sage und Cult in einer merkwürdig nahen Beziehung zu Kore und Demeter und wurde mit der letzteren sogar allmählich zu einer Gottheit verschmolzen (vgl. Roscher, Mythol. Lex., Art. Herkyna und Art. Kora und Dem., Sp. 1290d). Alles scheint hier mit Bestimmtheit auf unsere Gruppe zu deuten: die beiden Schlangenstäbe und auch die Kleidung der Göttin, welche für Demeter und Kore geradezu typisch genannt werden kann. Selbst der Honigkuchen könnte bedeutsam sein, denn ohne diese Speise für die heiligen Schlangen durfte niemand in die Höhle des Trophonios hinunter steigen. Über einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit aber kann man mit dieser Vermutung vorläufig nicht hinauskommen.

Ein besonderes Interesse verdient noch der eigenartige Typus des Kopfes mit seiner mächtigen Lockenfülle, welche Stirn, Ohren, Nacken und Kinn ganz überwuchert, so dafs dem ernsten, sehr individuell gestalteten Antlitz mit seinen grofsen, vorquellenden und wenig beschatteten Augen verhältnismäfsig geringer Raum bleibt. All diese Züge unterscheiden sich wesentlich von denen, mit welchen man später das Ideal des Heilgottes, des Asklepios, charakterisierte, an dessen Gestalten uns aus einem lebendigen Kranz kräftig aufstrebender Locken ein offenes Antlitz entgegenzublicken pflegt. So vergleiche man den eben behandelten Asklepios No. 94[1]).

Was bedeuten diese Verschiedenheiten in den beiden Perioden?

Jene verhüllende und verdüsternde Überfülle des Lockenwaldes war bei den Griechen ein bekanntes und sprechendes Charakterisierungsmittel aller chthonischen Gottheiten, d. h. all derer, die im dunkelen Erdinnern walten, Schrecken oder Segen von dort verbreitend, — und chthonische Gottheiten waren eben auch jene älteren Heilgötter, vor allem Trophonios. Asklepios hingegen ist in Mythus und Cult stets der lichte göttliche Sohn des Apollon, speciell in dem Cult von Epidauros, der vom Ende des fünften Jahrhunderts an bestimmend für ganz Griechenland wurde. So wählte man dementsprechend für seine Verkörperung eine lichtere Erscheinung, und diese verdrängte allmählich auch die eigenartige Bildung jener Gottheiten, denn wie uns die Ausgrabungen des Amphiareion zu Oropos gezeigt haben (vgl. Athen. Mitth. 1893, S. 231 ff. A. Körte, Bezirk eines Heilgottes), wurde später Amphiaraos ganz wie Asklepios dargestellt, und von Trophonios ist es uns überliefert, Praxiteles habe ihn in Lebadeia gleich dem Asklepios gebildet (Paus. IX, 39, 4).

Furtwängler (Meisterwerke, S. 394 ff.) will das Original unserer Statue auf Myron zurückführen, ohne dafs seine Gründe überzeugend wirken. Nur das läfst sich feststellen, dafs, nach der eigenartigen Modellierung der Stirn zu urteilen, ein attischer Künstler der Schöpfer desselben war.

Furtwängler behauptet ferner, dafs der Gott ursprünglich als Einzelfigur gedacht und die weibliche Gestalt erst in römischer Zeit beigefügt worden sei. Das Gewandmotiv der Figur sei zu der Zeit der Entstehung der männlichen Figur undenkbar.

---

[1]) Von dem Typus 95 giebt es noch drei Variationen, eine im Britischen Museum, eine im Louvre und eine eben hier im Pal. Orlandi (D. II, 503; Arndt-Amelung, E.-V. No. 240–241), welche indessen ihrerseits nur verschiedenwertige Copieen desselben Originales sind, während unser Werk trotz der Übereinstimmung in den typischen Eigentümlichkeiten neben jenen eine selbständige Stelle einnimmt. Sie alle repräsentieren also den Typus des Heilgottes aus der Zeit vor dem allgemeinen Eindringen des Asklepios-Cultes.

Nun ist dasselbe aber in der That bis in phidiassische Zeit und über dieselbe zurück zu verfolgen, jedenfalls also bis in die Entstehungszeit unserer Figur; vgl. Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea, S. 54 (dagegen wieder Furtwängler in Berl. philol. Wochenschr. 1896 No. 8 Sp. 243). Ferner wäre die Wahl einer derartig gewandeten Figur zur Hygieia — in römischer Zeit nannte man die Gruppe zweifellos Asklepios und Hygieia — sehr merkwürdig, denn das Motiv derselben ist nicht für Hygieia, sondern für Kore und Demeter typisch. Niemals wäre endlich ein römischer Bildhauer darauf verfallen, Hygieia mit einem Schlangenstab auszustatten, der ihr nicht zukommt.

D. III, 198. *Vgl. Roscher, Mythol. Lex. Art. Hygieia Sp. 2788. Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 92 u. 93.*

96 (224). **Statue des Apollon.**

Erg. Nasenspitze, unterer Teil beider Unterarme, Füfse, Basis. Gewand geflickt.

Zwei andere Wiederholungen desselben Originales sind dem Beschauer schon bekannt geworden im Palazzo Vecchio (No. 4) und im ersten Gange der Uffizien (No. 46). Dieses dritte Exemplar trägt den zugehörigen Kopf, welcher mit seinem ungekürzten, kunstvoll verschlungenen Haar und dem wundervoll begeisterten Aufblick der grofsen Augen recht als die Krone des Werkes erscheint.

Das Ganze ist in seiner Bedeutung ein Räthsel. Man sieht sofort, dafs die Gestalt, ohne sich anzulehnen, nicht stehen kann; man mufs unter den dichten Falten des Gewandes eine Stütze voraussetzen, aber der Künstler hat nichts gethan, diese Voraussetzung zu befriedigen. Ferner ist gar nicht erklärbar, was die Hände gehalten haben, jedenfalls aber sicher, dafs sie keine Lyra haben halten können. Ebenso unsicher ist, was der Wasservogel unten am Boden, der doch kein Schwan sein kann, bedeuten soll.

Desto sicherer ist die kunstgeschichtliche Stellung des Werkes, über welche man die Ausführungen unter „Palazzo Vecchio“ nachlese.

D. III, 205.

97 (229). **Statue einer Muse.**

Erg. r. Hand, l. Arm mit oberem Stück der Lyra und Stück des Pfeilers mit unterem Teil der Lyra.

Die unbeschreiblich häfsliche Figur, in deren Inschrift

sich ein aphrodisischer Künstler Atticianes verewigt hat, ist ein sprechendes Beispiel der sinkenden, an schwachen Reminiscenzen zehrenden Kunstübung der letzten römischen Zeiten.

D. III, 209. *Vgl. Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 356, u. Löwy, Inschriften griech. Bildhauer No. 373.*

98. Statue der Demeter.

Das Gewand ist aus schwarzem, weifsgeädertem Marmor, Kopf, Arme und Füfse aus weifsem Marmor gearbeitet. Erg. das Nackte beider Arme, die Nasenspitze und Kleinigkeiten am Gewande. Kopf und Hals waren gebrochen, sind aber sicher zugehörig.

Die Deutung auf Demeter, die grofse Göttin des Fruchtsegens auf Erden, wird gesichert durch das eigenartige Gewandmotiv, welches für diese und ihre Tochter Persephone typisch war, hier aber noch besonders durch das Ornament auf dem Diadem, welches ein Geflecht von Ähren darstellt. Ganz entsprechend in Kleidung und Haltung ist eine Statuette der Kore oder Demeter im Palazzo Doria zu Rom (Overbeck, Kunstmythologie, Demeter T. XIV, 24), und nach dieser dürfen wir auch die Ergänzungen unserer Figur bestimmen. Der rechte Unterarm war seitlich erhoben, und die Hand hielt eine mächtige Fackel, die linke Hand einen Strauls von Ähren und Mohn.

Man wird sich erinnern, dafs wir eine Statue des ersten Ganges (No. 53) ebenso ergänzten und Kore benannten (Kore = Persephone). Beide Attribute, Fackel und Strauls, kommen aber Mutter und Tochter gleichmäfsig zu, und wir müssen uns in jedem einzelnen Falle nach dem Charakter der betreffenden Statue entscheiden. Bei unserer Figur nun waltet in der Fülle der Gestalt und des Gesichtes durchaus der matronale Charakter vor, wie er nur der Demeter zukommt.

Nicht ohne Bedeutung scheint der Künstler den schwarzen Marmor zur Darstellung des Gewandes benutzt zu haben. In dem schönsten der homerischen Hymnen, welcher uns den Mythus vom Raube der Persephone und ihrer Wiederkehr erzählt, wird uns der Jammer der Demeter, da sie das Schreien ihrer von Hades entführten Tochter hört, in folgenden Versen geschildert:

„Heftiger Schmerz erfafste ihr Herz, und den Schleier zerrifs sie
Um das ambrosische wallende Haar mit eigenen Händen,

Warf um die Schultern sich dann den dunkelfarbigen Schleier,
Und wie ein Vogel enteilte sie hin über Land und Gewässer.
Neun der Tage durchschweifte darauf die hehre Demeter
Rings die Erde mit brennenden Fackeln, die Tochter zu suchen."

(Döhler, der homeridische Hymnus auf Demeter, Brandenburg 1864.)

Im schwarzen Trauergewand, eingehüllt in den dunkelfarbigen Schleier und in der Hand die lodernde Fackel — so steht Demeter auch hier vor uns, mit dem Ausdruck eines stillen, milden Ernstes in dem schönen, würdevollen Antlitz.

Die Verwendung des farbigen Materiales kann uns eine Vorstellung von der eigenartigen Wirkung der sogenannten Akrolithe geben, von denen uns die Überlieferung häufig berichtet, Statuen, an denen die bekleideten Teile gewöhnlich aus Holz und nur das Nackte aus weifsem Marmor gearbeitet war. Die Holzteile wurden entweder vergoldet, wodurch man den Eindruck einer Figur aus Gold und Elfenbein erreichen konnte, oder sie wurden bemalt. Ein solcher Akrolith wird das Original dieser Demeter gewesen sein Das Gewand war schwarz gerärbt, golden — in glänzendem Contrast zu der düstern Farbe des Gewandes — das Diadem, der Straufs und die grofse Fackel; auch Augen und Haare waren gemalt. So entwickelt sich vor unseren Blicken ein reiches farbiges Bild der Göttin, prächtig und ernst zugleich.

Das Original unserer Figur gehört dem Ende des fünften Jahrhunderts an.

D. III, 213. *Vgl. Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 357—359.*

In der Mitte des Ganges:

99. Laren-Altar des Augustus.

Erg. aufser Kleinigkeiten der obere Aufsatz. Mehrfach durchgebrochen und geflickt.

Auf der Vorderseite stehen über einer länglichen Inschrifttafel drei Figuren: in der Mitte Augustus, mit der Rechten einen priesterlichen Krummstab (lituus) erhebend; links neben ihm am Boden ein fressender Vogel. Weiter links, dem Augustus zugewandt, L. Cäsar (die Benennung ist zweifelhaft), rechts in reicher Kleidung und königlichem Schmuck Livia, des Kaisers dritte Gemahlin, in der Rechten eine Opferschale, in der Linken eine gefüllte Schachtel (acerra). Auf der rechten Schmalseite schwebt eine Victoria mit einem grofsen runden Schilde auf ein Tropäon zu. Auf

der Rückseite zwischen zwei Lorbeerbäumen Schale (patera), Eichenkranz und Kanne (urceus). Auf der linken Nebenseite zwei Laren mit fliegenden Gewändern, Trinkhorn, situla und patera, nach der Inschrift die Laren des Augustus.

Die Laren waren nach römischer Anschauung Schutzgötter der Familie und des Hauses, und als solche erhielten sie von jeder Mahlzeit einen Anteil; an vielen Festen wurden ihre Statuetten geschmückt und mit besonderen Opfern geehrt. Ihre Erscheinung ist nach der des Bacchus gebildet; auch spenden sie Wein, und Trauben werden ihnen dargebracht.

Aufser diesen Laren gab es aber auch öffentliche (publici, viales, compitales), welche zur Zeit des Augustus eine besondere Wichtigkeit erlangten, weil dieser Kaiser nicht blofs ihren vernachlässigten Dienst wieder zu Ehren brachte, sondern dazu in jeder Compitalcapelle neben den beiden Laren einen Genius Augusti verehren liefs. Es war dies einer der bedeutsamsten Schritte, welche die spätere Vergötterung des Kaisers vorbereiten half.

Zu den bei dieser Gelegenheit geweihten Altären gehört auch der unsere. Nach der Inschrift wurde er im Jahre 2 n. Chr. im vicus Sandaliarius gesetzt.

D. III, 218. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1, S. 45 No. 102. Michaelis im Jahrb. d. J. 1891, S. 229 No. 23 und Fig. 10.*

Am Ende des Ganges links:

100 (259). **Colossalkopf des Zeus.**

Erg. Büste mit Gewand, Nase und Lockenspitzen.

Der Kopf gleicht in der ganzen Anlage und auch in Einzelheiten dem Kopf einer Bronzestatuette des Zeus, welche bei Janina gefunden wurde und sich jetzt im Museum zu Konstantinopel befindet (Abb. 20). Nach dieser Figur können wir uns also auch eine Vorstellung von dem Körper machen, zu welchem unser Kopf ursprünglich gehörte. Die Bronze ist kürzlich mit den sechs Zanes (Zeusbildern) in Zusammenhang gebracht worden, welche 332 v. Chr. von den Athenern in Olympia gestiftet wurden, und deren Basen mit den Standspuren an Ort und Stelle erhalten sind. Nach diesen letzteren hatten sie das gleiche Standmotiv wie die Bronze, deren Körperformen ebenfalls auf attische Vorbilder jener Zeit weisen. So gewinnen wir

BRONZESTATUETTE DES ZEUS AUS JÁNINA
IN CONSTANTINOPEL

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

durch diese Beobachtung auch für das Original unseres Kopfes ein sicheres Datum.

Von dem bekannteren Zeus von Otricoli scheiden den Florentiner Kopf bestimmte Unterschiede. Dort steigt die Stirn viel bedeutender und feiner gegliedert empor und ebenso sondern sich die einzelnen Teile der gewaltigen Lockenmähne bestimmter als hier. Dort ist der Charakterzug der Hoheit mehr betont, hier der der Milde. Das läfst aber nur auf verschiedene Absichten der ausführenden Künstler schliefsen, nicht auf verschiedene Entstehungszeit.

259. D. III, 272. *Abgeb. bei Overbeck, Kunstmythologie T. II, 5 und 6. Bespr. ebenda, Zeus, S. 86 f. Michaelis im Jahrb. d. J. 1891, S. 228 No. 12. Vgl. Furtwängler, Meisterw. S. 578.*

Rechts:

101 (260). **Kopf eines Triton.**

Erg. Büste, Hals, die unteren Spitzen des Haares und Bartes, Nase.

Wegen der Schuppen, welche den Ansatz des Bartes überdecken, kann dieser Kopf nur einem Wasserdämon angehören und wegen seines wilden, tierischen Charakters wiederum nur einem Triton, den wir uns durch die schäumenden Wellen stürmend zu denken haben. Der Wind peitscht sein feuchtes Haar zurück, und in der wilden Erregung seines Antlitzes, dem sehnsuchtsvollen Blick seiner Augen spiegelt sich die wilde, stürmische Natur des Elementes.

Das mächtige Pathos dieses Elementar-Dämonen kann dem Beschauer hier recht eindringlich werden, wenn er dagegen den entsprechend aufgestellten Kopf des Zeus mit seiner milden olympischen Ruhe vergleicht.

In einem anderen gegensätzlichen Verhältnis zu dem Kopf des Triton steht ein Werk, welches sich in demselben Gange befindet (No. 108), die Nereïde auf dem Seepferd. Wie sich in den Tritonen das Wilde, ewig Unbefriedigte des erregten, wider die Klippen stürmenden Meeres darstellt, so in den Nereïden das Wohlige, Lockende, Schmeichelnde des beruhigten Meeres im lächelnden Sonnenglanz.

D. III, 271. *Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 367.*

An der äufseren Wand:

102 (240). **Kopf eines römischen Kaisers** aus dem IV. Jahrhundert n. Chr.

Erg. Nase, Stück der Oberlippe, Ohren, Büste.

Äufserst charakteristisch in seiner Rohheit und Ausdruckslosigkeit. Vielleicht Valentinian I. (regierte von 364—392 n. Chr.).

D. III, 216. *Vgl. Brunn-Arndt, Griech. u. röm. Porträts T. 84 und 85, und Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3, S. 219 und 252, T. LI.*

103 (208). **Statue des Dionysos**, ergänzt zu einer Gruppe des Gottes mit einem Knaben.

Antik ist nur der Körper des Gottes mit den Armstumpfen und den Oberschenkeln. Die Ergänzung wurde von Bayersdorfer für ein Werk des Michelangelo erklärt; doch hat H. Wölfflin (Jugendwerke des Michelangelo, S. 74 ff.) diese Ansicht — wie ich glaube, mit Recht — zurückgewiesen.

Der antike Torso ist eine lebensgrofse Wiederholung der berühmten sogenannten Narkissos-Statuette aus Pompei (Abb. 21), welche den schönen Gott des Weines in der seligsten Stimmung eines leisen Rausches darstellt.

Soweit der Körper hier erhalten ist, scheint er fast wie ein Abbild des entsprechenden Teiles von dem Körper des Sauroktonos (No. 105), nur dafs die Formen weit rundlicher und weicher sind. Das Original wird den Schülerkreisen des Praxiteles vom Ende des vierten Jahrhunderts angehören.

D. III, 231. Heydemann S. 73. *Michaelis im Jahrb. d. J. 1892, S. 95 No. 14 und S. 98 No. 54a.*

104 (205). **Statue des Daphnis.**

Erg. Nasenspitze, einiges am Haar, einige Finger der r. Hand, oberer Teil der Syrinx und l. Hand, Zehen des l. Fufses. Die Arme mehrfach gebrochen. Der Kopf ist von anderem Marmor und nicht zugehörig.

Die Figur ist eine Einzelwiederholung des Daphnis aus der Gruppe des ersten Ganges No. 59. Sie mag als passende Decoration in einem Garten gestanden haben. Ihre Arbeit ist sehr gut. Eine zweite, noch vorzüglichere Einzelwiederholung im Berliner Museum (Beschreibung No. 231).

D. III, 232. Heydemann S. 74. *Michaelis im Jahrb. d. J. 1891, S. 235 No. 158.*

BRONZESTATUETTE DES DIONYSOS
IN NEAPEL

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

105 (202). **Apollonstatue.**

Antik ist an dieser Figur nur der Körper mit den Armstumpfen und den Oberschenkeln.

Der antike Rest stammt von einer leidlichen Wiederholung des Sauroktonos, eines berühmten Bronzewerkes des Praxiteles (Helbig, Führer I, 192 und II, 743).

D. III, 233. Heydemann S. 74. *Vgl. No. 51 u. 103.*

106 (196). **Römische weibliche Büste.**

Erg. Nasenspitze.

Das Werk verdient ein besonderes Interesse wegen der feinen Physiognomie des Kopfes und der sehr bedeutenden Ausbildung der Büste. Unter dem Mantel erkennt man dentlich die r. Hand und einen Gegenstand (Rolle?) in derselben.

D. III, 235. *Vgl. No. 49 und Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3, S. 91 unten, der die Büste für modern hält.*

107 (169). **Statue des Diskobolos.**

Erg. Basis, r. Fufs und Unterschenkel, Baumstamm, l. Bein, l. Hand, r. Arm. Der Kopf antik, aber nicht zugehörig.

Der Torso ist eine verweichlichte Wiederholung des myronischen Diskoswerfers (Helbig, Führer I, 332). Das Original des schönen unversehrten Kopfes gehört einem Künstler aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts an.

In dem ersten Zimmer der Casa Buonarotti befindet sich der sehr schön gearbeitete rechte Arm einer weiteren Wiederholung des Diskobolen.

D. III, 245. *Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 362/363 und No. 500,5.*

108 (162). **Statue einer Nereïde auf Seepferd.**

Erg. an der Nereïde Kopf mit Hals, der ganze r. Arm mit der Pflanze in der Hand; die Füfse mit dem untern Ende des Gewandes waren gebrochen. Erg. am Seepferd der untere Teil der Schnauze und Teile der Zügel, Beine und Schwanzende, Kleinigkeiten an beiden.

Eine zarte, jugendliche Nymphe des Meeres, den Unter-

körper leicht mit dem Mantel umhüllt, hat Platz genommen auf den mächtigen Windungen eines Meerungeheuers, das an seinem Vorderteil in den Körper eines Pferdes übergeht. Sie hat ihr Tier nach Art der irdischen Pferde aufgezäumt und gleitet ruhig über die weite Fläche des Meeres dahin.

Diese Gruppierung des zarten weiblichen Körpers auf den mannigfach verschlungenen, sich hebenden und senkenden Windungen des Fischleibes — so ausdrucksvoll für die auf den Wellen des ewig beweglichen Meeres sich schaukelnde Nymphe — ist eine der köstlichsten Erfindungen, die wir der gestaltenden Phantasie der Griechen verdanken.

Man erinnere sich hier der Ausführungen, welche zu dem Kopf eines Triton No. 101 in demselben Gange gegeben wurden.

Indessen ist es zweifelhaft, ob unsere Figur auch ursprünglich eine Nereide darstellen sollte.

Eine Zug für Zug übereinstimmende Figur befindet sich in dem neuen Museo Nazionale (delle Terme) zu Rom, doch dient derselben statt eines Seepferdes ein Fels als Sitz; wir haben also eine Nymphe des Bergwaldes vor uns (abgeb. Mon. dei Lincei 1895, S. 77/78, Fig. 34). Dieses könnte das Ursprüngliche sein, und die Figur könnte erst von einem römischen Copisten zur Nereide umgewandelt worden sein.

Beiden sehr verwandt ist der schöne Rest eines weiblichen Sitzbildes im Belvedere des Vatican (Helbig, Führer I No. 130), an dem sowohl die Haltung der Beine und Arme wie vor allem die Behandlung des Himation ganz die gleiche ist. Der Oberkörper war mit einem feinen Chiton bekleidet.

D. III, 248.

109 (160). **Römische weibliche Büste** (Didia Clara).

Erg. unterer Teil der Nase.

Die Benennung ist möglicherweise richtig. Didia Clara war die Tochter des Didius Julianus, welcher im Jahre 193 n. Chr. Kaiser war.

D. III, 249. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3, S. 13 (modern?).*

110 (158). **Römischer weiblicher Porträtkopf** (Manlia Scantilla).

Erg. Nase, unterer Teil des Halses und Büste.

Manlia Scantilla war die Gemahlin des Didius Julianus. Doch könnte der Kopf eher ihre Tochter Didia darstellen.

D. III, 250. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3, S. 13 (modern?).*

Saal der Künstlerbildnisse.

III. Die grosse mediceïsche Marmorvase.

Erg. von dem auf der Basis stehenden Idol der Artemis alles bis auf die Füfse (Heydemann hielt das obere Horn des Bogens für alt, da er sich durch einen Sprung im Marmor täuschen liefs); an der Jungfrau unten Nase und Vorderteil des l. Fufses; an dem Jüngling rechts von ihr Nase, kleiner Finger der r. Hand, r. Unterschenkel, Teil des l. Unterschenkels mit Stiefel; an dem Bärtigen rechts von ihm mit aufgestütztem Fufs Nasenspitze, r. Schulter, Teil des Halses, Teil des l. Oberarmes, sowie von hier an der ganze l. Arm, unterster Teil des Stabes; an dem Bärtigen rechts von ihm mit verhülltem Kopf Teil des r. Unterarmes, ganzer Oberkörper (ist viel zu lang geraten), unterster Teil der Lanze; an dem Bärtigen rechts von ihm mit übereinander geschlagenen Füfsen Teil des l. Fufses, Teil des Unterleibes und Schwertes, Teil des Gewandes im Rücken, Teil der l. Hand, Kopf und Oberkörper; an dem Jüngling rechts von ihm Teil des r. Unterschenkels und der Lanze; an dem Eilenden Nasenspitze, r. Ellenbogen, Teil des Körpers, Teil des Gewandes auf dem l. Arm; an dem Jüngling rechts von ihm Kopf und Brust, Daumen und Zeigefinger der l. Hand, Teil des r. Unterschenkels; endlich erg. viele Stücke im übrigen Teil der Vase und der ganze Fufs.

Die Vase ist ein besonders kostbares Beispiel jener grofsen Prachtdecorationen, mit denen die vornehme Welt des kaiserlichen Rom ihre Gärten und Paläste schmückte. Die vielen athenischen Künstler, welche in die emporblühende Weltstadt eben zu jener Zeit übergesiedelt waren, boten dem Luxus ihre Geschicklichkeit, und was ihnen an Erfindungskraft und neuen Gegenständen abging, ersetzten sie durch ein grofses Talent, mittels Variierung und Combinierung älterer Gestalten und Compositionen neue, decorative Ensembles zu bilden. In diesen Kreisen ist auch unser Werk entstanden, welches hauptsächlich durch die Schönheit der Form, die Pracht der Gesamterscheinung und den Reichtum der Ornamente erfreut. Der schwächste Teil ist in jeder Beziehung die Figurendarstellung, welche den Körper der Vase umgiebt. Die charakterlose Flauheit der

Arbeit wirkt hier besonders störend; nur in den allgemeinen Motiven äufsert sich noch ein feinerer künstlerischer Sinn, aber auch sie sind, wenn man die Mittelgruppe ausnimmt, ganz unbezeichnend und ausdruckslos. Dadurch erklärt sich auch, wie bei mehreren anderen Werken dieser Schule, die Unsicherheit in der Deutung des Gegenstandes. Früher, als man das Idol der Artemis ganz für antik hielt, nannte man die Jungfrau Iphigenia und erkannte einen Moment vor ihrer Opferung in Aulis. Jetzt hat man sich wohl allgemein für eine andere Erklärung entschieden, welche voraussetzt, dafs einst statt der Artemis eine Athena dargestellt war. Man erkennt dann in der Jungfrau Kassandra, in dem vor ihr stehenden Jüngling Aias und in den übrigen Figuren die anderen griechischen Helden, welche versammelt sind, um über den Frevel zu richten, den Aias in der Nacht der Zerstörung Troias an Kassandra begangen. Vieles bleibt auch hierbei noch störend; besonders merkwürdig ist zwischen all den ruhig Stehenden der hastig vorwärts Eilende an der linken Seite. Vielleicht ist nur die wirklich schöne Mittelgruppe aus einer älteren Composition übertragen und das Weitere dazu erfunden oder aus verschiedenen Bestandteilen zusammengewürfelt.

D. III, 537. Heydemann S. 76. *Vgl. Hauser, Neu-attische Reliefs S. 75 ff.*

Saal der Inschriften.

Rechts:

112. Weibliche Gewandstatue.

Erg. Kopf mit Gewand, l. Hand, einige Gewandfalten auf dem r. Fufs. Die l. Vorderecke der Basis mit dem r. Fufs war abgebrochen, ist aber antik.

Die tiefe, feierliche Verhüllung und die mannigfaltigen Motive, die sich durch das Erheben der Rechten unter dem Mantel ergeben, wirken äufserst reizvoll. Auch die Arbeit

unseres Exemplares ist gut. Das Original wird dem vierten Jahrhundert angehören.

Eine sehr verwandte Figur findet sich auf einem Münchener Musen-Sarkophag als Muse neben Apollon (Beschreibung der Glyptothek, No. 188; abgeb. in Baumeister, Denkm. Abb. 1186).

D. III, 275.

Daneben:

113 (305). Porträtkopf des Chrysippos.

Erg. Nase und Hermenschaft. Ohrenränder bestofsen.

Das aufserordentlich charakteristische Porträt stellt sehr wahrscheinlich den Stoiker Chrysippos dar, dessen Thätigkeit in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts fällt. Der Philosoph war schwächlich und klein und vernachlässigte sein Äufseres. Hochgelehrt und spitzfindig, war er zugleich ein Wunder an Produktivität, aber seine Darstellung blieb weitschweifig und lässig. Zu diesem Charakter pafst das Bild, welches uns der Kopf vor Augen stellt, vortrefflich.

D. III, 276. *Vgl. Helbig, Führer I, No. 474, wo auch die ältere Litteratur verzeichnet ist. Milchhöfer, Festschrift für Brunn S. 37 ff.*

An der nächsten Wand:

114 (302). Römischer männlicher Porträtkopf.

Erg. die Büste.

Gutes römisches Porträt, das man ohne Grund Cicero genannt hat. Der Zeit des grofsen Redners gehört das Original allerdings an. Tiefliegende, scharf beobachtende Augen, hohe Stirn, schöner Schädel, die wohlgenährten Formen von den Furchen des Alters durchzogen. „Ein ansehnlicher grofser Beamter“ (Burkhardt, Cicerone p. 524h).

Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taff. 252/253. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, S. 132 ff., wo unser Kopf S. 137 f. erwähnt und Fig. 19 abgebildet ist. Die weitere Litteratur bei Helbig, Führer I, No. 123.

D. III, 293.

115 (301). **Griechischer männlicher Porträtkopf.**

Erg. untere Hälfte der Nase und Hermenbüste.

Eigenartige Schädelform. Unangenehm der gezwungene, schmerzliche Aufblick. Die Arbeit gut, wenn auch ziemlich hart.

D. III, 303.

116 (300). **Kopf des Demosthenes.**

Erg. Nase, Teil der Oberlippe mit Bart, Ohren und Hermenbüste.

Gute Wiederholung von dem düsteren Kopf des grofsen Redners.

D. III, 306.

117 (299). **Römischer männlicher Porträtkopf.**

Erg. grofser Teil der Nase, Kinn, Büste. Ohrenränder bestofsen. Die ganze Oberfläche hat sehr gelitten.

Mäfsige Arbeit. Die Deutung auf Marc. Antonius ist nicht unwahrscheinlich.

D. III, 307. *Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taff. 291|292. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. S. 208 ff. Fig. 31.*

118 (298). **Griechische männliche Herme.**

Erg. unterer Teil der Nase und Ohrenränder. Die Geschlechtsteile abgebrochen.

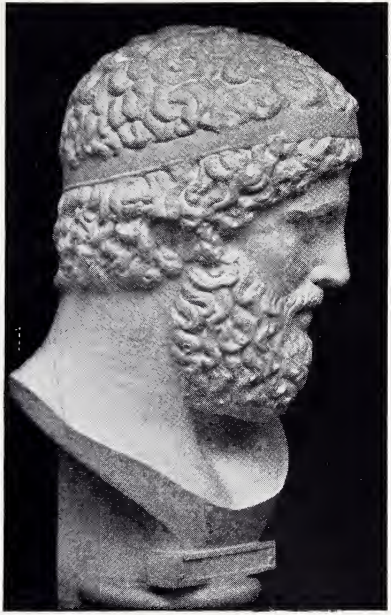
Der Kopf ist recht lebendig. Besonders wichtig wegen des erhaltenen griechischen Hermenschaftes (vgl. No. 164 im anstofsenden Zimmer). An Stelle der Arme viereckige Löcher. Hier waren kurze viereckige Pflöcke eingelassen, an die man Tänien und Kränze hing.

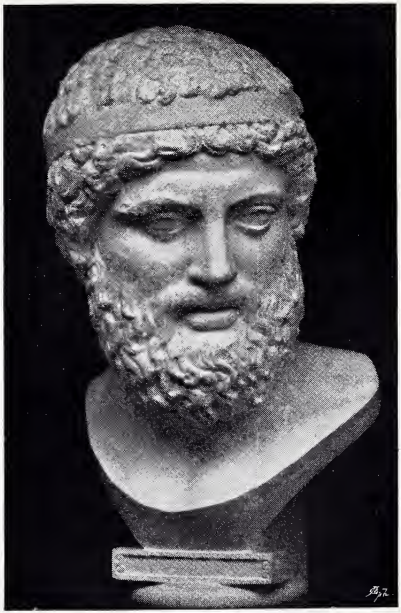
D. III, 319.

119 (295). **Bärtiger Götterkopf.**

Erg. unterer Teil der Nase, Stück über dem r. Auge, Teil des Halses und Büste.

Mittelgute Copie nach einem Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. Die nächste stilistische Parallele bietet der Kopf des sog. heroischen Königs in der Münchener Glyptothek (Beschreibung No. 160; Abb. 22),





KOPF EINER STATUE DES ZEUS IN MÜNCHEN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

der kürzlich überzeugend als Zeus gedeutet worden ist. Die Behandlung der Haare in einzelnen dicken Locken, das breite, flach aufliegende Band und die betonte Querfalte auf der Stirn finden sich übereinstimmend hier und dort. Doch ist die Kopfform verschieden.

D. III, 322. *Vgl. Kekulé, Jahrb. d. I. III, S. 37, und Furtwängler, Meisterwerke S. 403 ff. Arndt-Amelung, Einzelverkauf 370/371.*

120 (294). **Griechischer männlicher Porträtkopf.**

Erg. Nase, Teile des Bartes, Stück des Halses und Büste.

Der Restaurator hat dem Kopf die charakteristische Sokrates-Nase angesetzt und dadurch den ganzen Eindruck verfälscht. Der Kopf ist vielmehr eine sehr viel bessere Wiederholung desjenigen, der auf einer Statue des Vatican in der Sala delle Muse aufsitzt, und in dem man irrtümlicher Weise eine Darstellung des spartanischen Gesetzgebers Lykurgos hat vermuten wollen.

D. III, 333. *Helbig, Führer I, No. 280. Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 285, Anm., u. Arndt, gr. u. röm. Porträts, Text zu den Tafeln 165—170.*

121 (293). **Porträtkopf.**

Erg. Teil des Hinterkopfes, des Halses und Büste.

Die ganze Oberfläche ist ausgewaschen und vollkommen überarbeitet, so dafs ein modernes Werk entstanden ist, welches übrigens an Bedeutung hinter den antiken nicht zurücksteht.

D. III, 334.

Auf den niedrigen Basamenten rechts und links in dem schmalen Teil des Zimmers steht neben verschiedenen unbedeutenden Statuetten eine Anzahl römischer Aschenurnen; in denselben wurde die Asche der Verstorbenen aufbewahrt.

Darüber an der Wand:

122 (334). **Relief eines sitzenden Wanderers.**

Erg. r. Seite des Hintergrundes und unteren Randes, Nase, äufserer Rand des Hutes und Teile des Gewandes.

Ein Wanderer im dickfliefsigen Wanderrock, die Reisetasche umgeschnallt, in hohen Sandalen, den breitkrempigen Hut auf dem Kopfe, den rechten Arm hoch am Knotenstock erhebend, sitzt auf einem Felsen nach links und wendet wie im Gespräch mit einer andern Figur das Gesicht nach oben.

Das Relief kann demnach nicht vollständig erhalten sein; über seine einstige Bedeutung sind alle Vermutungen müfsig. Die Arbeit ist recht tüchtig und deutet auf ein gutes griechisches Original aus hellenistischer Zeit zurück. Das Relief ist sehr hoch, so dafs die Figur fast rund ausgearbeitet ist.

Von D. III, S. 225 für modern erklärt. *Aus Villa Medici. Winckelmann, Donaueschinger Ausgabe, VIII, S. 338. Arndt, gr. u. röm. Porträts, Text zu Taff. 321/322.*

Darüber:

123. Fragment eines griechischen Votivreliefs.

Erg. an dem vorderen Pferd der Unterschenkel des r. Hinterbeines und des r. Vorderbeines, der Huf des l. Vorderbeines, an dem hinteren Pferd die Schnauze.

An dem linken Rande bemerkt man eine Hand; dieselbe gehörte zu dem Wagenlenker, welcher samt dem Wagen auf dem fehlenden linken Teil der Platte dargestellt war. Wie ein Bohrloch in der Hand beweist, waren die Zügel aus Bronze angesetzt.

Das Relief war ein Weihgeschenk an die Götter für einen errungenen Sieg in der Wettfahrt mit Zweigespannen. Sein Stil und die vorzügliche Arbeit setzen es aufser Zweifel, dafs wir ein attisches Original aus der Zeit des Parthenon vor uns haben.

D. III, 354. *Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 372.*

124 (288). **Römischer männlicher Porträtkopf** aus schwarzem Basalt.

Erg. die Büste. Vielfach bestofsen.

Der Kopf soll augenscheinlich den Angehörigen einer africanischen Race darstellen, und der schwarze Stein ist mit Absicht gewählt. Der Typus ist mit wenigen Zügen sehr energisch gegeben.

D. III, 361. *Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taff. 208/209.*

Rechts:

125 (282). **Römisches Hochrelief eines Kriegers.**

Erg. der untere Rand nebst dem vorderen Teil der Füfse, vom r. Beine des Pferdes das mittlere Glied, Schnauze und Ohren des Pferdes, die l. Ecke mit der kleinen weiblichen Büste, an dem Krieger r. Hand mit Zügel, oberer Teil des l. Unterarmes, Teil über der l. Hand, Zeigefinger und Daumenspitze der l. Hand, Hinterkopf, Nase, mancherlei am Gewande und unterster Teil des Stabes. Das Ganze war vielfach gebrochen; alle übrigen Teile aber sind antik und zusammengehörig.

Das Relief wird von der Decoration eines Triumphbogens oder der Basis eines grofsen Ehrendenkmals stammen. Seine Arbeit ist recht kräftig und gut; nach der Haarbehandlung an dem Kopfe des Kriegers, welche noch der Mode aus der Zeit des Trajan entspricht, der unleugbaren Ähnlichkeit des kleinen Bildnisses in der rechten oberen Ecke mit Hadrian und endlich nach der Form der kleinen Büste zu urteilen, gehört das Werk in den Anfang der Regierung Kaiser Hadrians.

Die zwei einzig schlagenden Parallelen für die unorganische Anbringung kleiner Büsten bieten eine capitolinische Bronze-Inschrift (Fabretti, De columnia Traian, p. 37) und der grofse Porphyr-Sarkophag der heiligen Helena (Helbig, Führer I, No. 318).

D. III, 397.

Daneben eingemauert:

126 (419). **Griechischer männlicher Porträtkopf.**

Antik nur das Gesicht und Teil der r. Seite.

Sehr lebendig. Vielleicht von dem Porträt eines Diadochen.

D. III, 400. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. S. 129.*

127 (279). **Römischer männlicher Porträtkopf.**

Erg. Nase, einige Locken und Büste.

Finsterer Ausdruck. Sehr lebendig und wirkungsvoll gearbeitet. Spätere Kaiserzeit.

D. III. 421.

128 (278). **Griechischer männlicher Porträtkopf.**

Erg. Nasenspitze, Ohrenränder, Teil des Bartes und der r. Seite, Hals und Büste.

Vortreffliches Porträt aus der zweiten attischen Schule (Zeit des Praxiteles und Skopas).

D. III, 422.

129. Kopf eines Fettschwanzschafes.

Der aus schwarzem Marmor vorzüglich gearbeitete Kopf gehört zu einer Darstellung des in Nord- und Mittel-Africa als Haustier verbreiteten Fettschwanzschafes mit schwarzem Kopf und weifsem Körper. Vielleicht gehörte mit ihm ursprünglich der aus weifsem Marmor gearbeitete Körper eines solchen Schafes in der Sala degli animali des Vatican zusammen.

D. III, 425 u. Anh. S. 259 f. Heydemann S. 74. *Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 374.*

130 (297). **Römische männliche Porträtbüste** von schwarzem Marmor.

Erg. Nasenspitze, r. Schulter und Büstenfufs.

Lebendige, gute Arbeit. Wegen des eigenartigen Typus wahrscheinlich ein Barbar.

Nicht bei D.

131 (274). **Römischer Porträtkopf.**

Erg. Nase, Unterlippe, einiges an den Augen, Ohren, Hals und Büste.

Die Deutung dieses Kopfes und seiner Verwandten auf Scipio ist unbegründet. Die einzige ausführliche Nachricht über das Äufsere des Besiegers des Hannibal spricht von seinem langen Haupthaar. Sicher läfst sich nur sagen, dafs wir das Porträt eines römischen Republicaners vor uns haben.

D. III, 439. *Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taff. 197/198. Vgl. Bernoulli, Bildnisse des älteren Scipio, Basel 1875, wo unser Exemplar S. 6 No. 9 angeführt ist. Ferner von demselben Röm. Ikonogr. S. 36 ff. (unser Exemplar S. 40 No. 17 u. Fig. 3), Helbig, Führer I, No. 479, und Six, Röm. Mitt. 1895, S. 184 ff.*

132 (273). **Griechischer männlicher Porträtkopf.**

Erg. Nase, Teile der Augen und Stirn, Ohrenränder, Hals, Büste.

Sehr gut. Finsterer Ausdruck. Verwandtschaft mit dem Sophokles. Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr.

D. III, 448.

133 (275). **Porträtbüste eines Barbaren** aus schwarzem Marmor.

Nasenspitze bestofsen. Auf der Büste vorne ein Rifs und eine Reihe vollkommen bedeutungsloser Buchstaben.

Die wilde, energische Persönlichkeit ist mit grofser Entschiedenheit dargestellt. Das ungepflegte Haar und der wirre Bart verstärken den Eindruck der Gesichtszüge. Es mufs ein bekanntes Werk gewesen sein. Eine Wiederholung steht im capitolinischen Museum (Philosophenzimmer). Da dieselbe ebenfalls aus schwarzem Marmor gearbeitet ist, so wird auch das ursprüngliche Original die entsprechende Farbe gehabt haben und aus Bronze gewesen sein. Eine dritte, sehr gute Replik aus weifsem Marmor befindet sich in Modena (Pinacotheca Estensis)*).

D. III, 427. Heydemann S. 75. *Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taff. 305—308; daselbst auch die weitere Litteratur.*

134. Kopf des Zeus Ammon.

Erg. Büste mit Hals, fast die ganzen Hörner, Nase und viel von Bart und Haaren.

Zeus Ammon war eine ursprünglich ägyptische Gottheit; von dem Widderkopf, den er früher als Symbol der Zeugungskraft getragen, blieben ihm nur die mächtig gewundenen Hörner.

Die griechischen Künstler ergriffen mit Interesse das eigenartige Problem, das Bild des grofsen Gottes mit diesen tierischen Resten in Einklang zu bringen, indem sie besonders die Haare in wirrem Wuchse bildeten, dem Munde einen sinnlichen Ausdruck durch das Zeigen der Zähne gaben und in den Zügen des Gesichtes die tierischen Elemente gleichsam durchschimmern liefsen. Das Problem

*) Mitteilung von Förster und Hölk.

ist bei unserem Kopfe mit grofsem Geschick und kräftiger Derbheit gelöst. Sein Original wird dem vierten Jahrhundert angehören.

D. III, 471. *Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 375/76. Man vergleiche die Maske des Ammon im anstofsenden Zimmer No. 164.*

135 (268). **Männlicher Porträtkopf.**

Erg. Nase, Lippen, Kinn, Ohrenränder, Büste.

Das bartlose Gesicht hat einen wenig angenehmen, lächelnden Ausdruck. Die Arbeit gut. Zweifelhaft, ob Grieche oder Römer.

D. III, 496. *Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. S. 288 oben.*

136 (267). **Griechischer Porträtkopf.**

Erg. Nase, r. Ohrenrand und Büste.

Der interessante Kopf hat sehr grofse Verwandtschaft mit dem des Chrysippos in unserem Saale (No. 113). Sein Original gehört derselben Zeit an wie jener.

D. III, 497.

137. Statue der Aphrodite.

Erg. Basis, Füfse, r. Arm mit Gewandzipfel, l. Hand mit Teil des Gewandes u. Kleinigkeiten an letzterem; an dem antiken, aber nicht zugehörigen Kopf erg. Nase und Lippen; Teil des Halses modern zwischengesetzt.

Die Gestalt ist eine mittelgute Wiederholung der sog. Venus Genetrix. Die Göttin ist in einem ganz durchscheinenden, wie feucht sich anschmiegenden Florgewande dargestellt, eine der bedeutsamsten Vorstufen für die ganz nackte Bildung der Göttin durch Praxiteles. Das Spiel der aufserordentlich feinen Fältchen auf den weichen, vollen Formen des Körpers ist vom höchsten Reiz. Das Original mufs von einem bedeutenden Künstler aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts herrühren. Man hat den Schöpfer in Alkamenes und das Original in dessen Aphrodite in den Gärten zu Athen vermutet (Furtwängler in Roschers Mythol. Lex. Sp. 412 f. und Meisterw. S. 117).

D. III, 499.

In der Mitte:

138. Statue der Aphrodite.

Erg. Nase, Unterlippe, Kinn, Teile der Haare, l. Ohr, Hals (?), l. Arm, r. Arm von dem Armband an, Teile des Gewandes, Füfse, Basis.

Die Göttin ist im Begriff, sich mit der Rechten das Haar zum Bade zu lösen, während die Linke noch das herabsinkende Gewand emporhält. Die einfache Bewegung des jugendlich zarten Körpers und der Arme, die reichen, prächtigen Falten des umhüllenden Gewandes, der Gegensatz zwischen Gewand und Nacktem, auch die Ausführung im Einzelnen ist von feinstem Reiz und anspruchsloser Schönheit. Der Kopf mit seinem ernsten, keuschen Ausdruck steht mit diesem Charakter in vollem Einklang.

Das Original der recht gut gearbeiteten Copie mufs ein Werk aus dem Ende des vierten Jahrhunderts gewesen sein.

D. III, 504.

Gegenüber:

139. Statue des Hermes (?).

Erg. Nasenspitze, r. Ohrenrand, Petasos, r. Hand und Teil des r. Unterarmes, l. Unterarm mit Hand, Rand der Basis. Vielfach gebrochen und an den Bruchstellen geflickt.

Eine zarte Knabengestalt steht mit übereinander geschlagenen Beinen und lehnt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Baumstamm, über den ein Bocksfell als Unterlage gehängt ist (als solches kenntlich an den Hörnern und zwei rückwärts am Baum erhaltenen Klauen). Der Blick senkt sich träumerisch auf die Hände nieder, in welche der Ergänzer wohl mit Recht eine Flöte gelegt hat. Ob derselbe mit der weiteren Ergänzung des Oberkopfes, der Zufügung eines Petasos, wodurch die Figur zum Hermes gestempelt wird, recht gehabt hat, oder ob ursprünglich ein ganz menschlich gebildeter Satyr oder Pan dargestellt war, mufs unentschieden bleiben.

Die Formen und die Linien der Composition sind

äufserst fein und reizvoll, besonders schön das zarte Knabenantlitz mit den träumenden Augen. Nach allem kann die Erfindung des Originales nur den Kreisen und der Zeit des Praxiteles angehören.

D. III, 501. Heydemann S. 75.

140. Gruppe des Dionysos mit einem Satyr.

Erg. am Dionysos l. Fufs bis zur Höhe des Stiefels, r. Unterschenkel mit Knie, Finger beider Hände, Teile der Haare und des Kranzes, an dem Satyr r. Arm (doch Hand mit Kantharos bis auf den erg. Zeigefinger antik), vordere Hälfte des r. Fufses. Vielfach gebrochen und geflickt.

Die Gruppe ist aus der Mitte des Thiasos, des festlichen Schwarmes des Dionysos, der Satyrn und Mänaden genommen. Leicht hingelehnt auf die Schulter des kleinen dienenden Satyr hält Dionysos im Vorschreiten inne und beugt sich zu dem emporgerichteten Antlitz desselben zurück, während er die Augen, hinwegträumend über die kaum vernommenen Worte des Begleiters, unbestimmt in die Ferne schweifen läfst.

Ein feiner Gegensatz besteht zwischen der blühenden Fülle der weichbewegten Glieder des Gottes und dem straffen, jugendlich magern Körper des Satyr. Die Gruppe zeichnet sich hierdurch und durch die Lebendigkeit der Composition und Bewegung vor den meisten Werken des gleichen Gegenstandes als die vorzüglichste aus. Die Arbeit verrät zwar durchaus die harte römische Copistenhand, ist aber geschmackvoll und sorgfältig. Das Original kann Praxiteles nicht allzu ferne stehen; besonders in dem Satyr finden sich lebhafte Anklänge an seine Bildungen.

Die verwandten Gruppen sind zusammengestellt bei Milani, Dionysos di Prassitele, Museo italiano di antichità classica diretto da D. Comparetti III, p. 787 ff. Die ebendort versuchte Rückführung auf eine bestimmte, bei Plinius (XXXIV, 69: Liberum patrem Ebrietatem nobilemque una satyrum quem Graeci periboëton cognominant) genannte Gruppe des Praxiteles mufs zurückgewiesen werden, da die von Milani vorgeschlagene Änderung von ebrietatem in ebriolatum und die Beziehung von *περιβόητος* auf eine Gruppe von zwei Figuren allzu grofsen Bedenken unterliegt.

D. III, 502.

Zimmer des Hermaphroditen.

In der Mitte des Zimmers:

141 (306). **Schlafender Hermaphrodit.**

Erg. die Nase, die Beine von den Glutäen abwärts mit dem ganzen entsprechenden Teil des Lagers.

Die Vorstellung des Hermaphroditen, eines Zwittergeschöpfes, welches die Zeichen des weiblichen und des männlichen Geschlechtes an sich vereinigt, ist nicht der Phantasie der Griechen entsprungen, sondern stammt aus Asien; speciell auf Kypros war dieselbe gepflegt worden und eben von dort nach Athen schon im fünften Jahrhundert verpflanzt worden. Die Verbindung der Geschlechter an einem Wesen sollte nach den Anschauungen der Asiaten die gesteigerte, ewig unerschöpfliche, ewig aus sich selbst erneuerte Zeugungskraft versinnbildlichen. Bei den Griechen machte diese Vorstellung eine eigenartige und höchst charakteristische Wandlung und Läuterung durch.

Bedeutsam war es, dafs der Cult des Hermaphroditen nach Athen kam zu einer Zeit, als, gehoben durch die Kraft der emporstrebenden Kunst und Dichtung, die jugendliche, weiblichzarte Gestalt des Dionysos die bärtige Bildung des Gottes mehr und mehr in den Hintergrund drängte. Durch ein Hinüberspielen der männlichen in die weiblichen Formen suchte man den weichen Charakter des Gottes zu verkörpern, und an diese Vorstellung knüpften die Künstler an, als sie unternahmen, dem kyprischen Fremdling Gestalt zu verleihen. Sie suchten die Schönheiten des weiblichen und des männlichen Körpers zu vereinigen und aus der Verbindung beider ein eigenartig reizvolles und organisches Gebilde zu schaffen. Nicht mehr die übersinnliche Bedeutung war die Hauptsache, sondern das besondere künstlerische Problem.

Auch äufserlich tritt die neue Erscheinung zu Dionysos und seinem Thiasos in Beziehung; man beachte die kleine Gruppe in unserem Zimmer (D. 527), in der ein Hermaphrodit sich mit Mühe einen zudringlichen Pan vom Leibe hält.

Durch das Pantherfell ist auch unsere Figur in den nächsten Bezug zu dem dionysischen Kreise gesetzt. Das aphrodisische Element bleibt aber in allen Fällen naturgemäfs die Hauptsache.

Auf dem Felsen des Bergwaldes, durch den er im Ge-

folge des Dionysos gestürmt ist, hat sich der Hermaphrodit mit seinem Pantherfell und Mantel ein Lager bereitet; in seinem Schlummer umgaukeln ihn wilde, wollüstige Träume. Diese hochgradige Erregung, welche den ganzen Körper zu durchzittern scheint, wird durch die unruhvolle Lage der einzelnen Glieder und vor allem durch die Haltung der Beine zum lebendigsten Ausdruck gebracht.

Das künstlerische Resultat: die weiche Drehung des ganzen Körpers, das Fliefsen der Formen an dem zarten Rücken, ist ganz aufserordentlich schön. Von der Feinheit des Einzelnen kann das hiesige Exemplar allerdings kaum eine Vorstellung geben, wohl aber eine wundervoll gearbeitete Wiederholung im neuen Museo Nazionale zu Rom (Helbig, Führer II, No. 962), an der man ohne Rückhalt bewundern kann, wie die höchste Kunst einen derartig unpoetischen Stoff zu adeln vermag (Abb. 23).

Das Weibliche ist in der Gestalt sehr stark betont und ebenso in dem Kopfe, dessen kunstvoll geordnete Haare mit einer Agraffe geschmückt sind; ihre rauh gelassene Höhlung war einst mit buntem Glasflufs ausgefüllt. Dieses Vordrängen des Weiblichen wie die Formenbehandlung im einzelnen und das Raffinierte der ganzen Auffassung weisen das Original in die spätere hellenistische Zeit. Die Darstellung war in römischer Zeit sehr beliebt, denn es sind sieben Wiederholungen derselben erhalten.

Da die ganze Art der Stilisierung bestimmt darauf hinweist, dafs das einstige Original, wie alle seine Copien, in Marmor gearbeitet war, so ist es vollkommen unstatthaft, in demselben den berühmten Hermaphroditen eines Künstlers Polykles erkennen zu wollen, denn diese Figur war, wie uns bestimmt überliefert ist, aus Erz (Plin. XXXIV, 80). Vgl. über dieselbe in unserem Führer No. 256.

Siehe P. Herrmann, „Hermaphroditos“ in Roscher's Mythol. Lexikon, Sp. 2321 f. und 2330 f. Zu den dort aufgezählten 6 Repliken ist noch ein Exemplar im athenischen Museum *Καταλογος* No. 261 hinzuzufügen, bei dem allerdings aus merkwürdiger Prüderie das männliche Glied fortgelassen ist, wodurch die ganze Darstellung ihre Bedeutung verliert.

STATUE EINES HERMOPHRODITEN IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

Eingangswand, links von der Thür:

142. Torso eines Apollino, ergänzt als Ganymed.

Antik ist nur der Torso mit l. Bein (ohne Fufs) und r. Oberschenkel.

Die Figur — im ganzen ziemlich unerfreulich — verdient Interesse wegen ihres Ergänzers Benvenuto Cellini, welcher in seiner Lebensbeschreibung folgendes erzählt:

„Eines Sonntags unter andern ging ich nach Tafel hin (zu dem Grofsherzog Cosmus von Medicis), und als ich in den Saal der Uhr kam, sah ich die Garderobenthüre offen, und als ich mich sehen liefs, rief der Herzog und sagte mir auf eine sehr freundliche Weise: Du bist willkommen! siehe, dieses Kästchen hat mir Herr Stephan von Palestrina zum Geschenke geschickt; eröffne es und lafs uns sehen, was es enthält! Als ich das Kästchen sogleich eröffnet hatte, sagte ich zum Herzog: Gnädiger Herr, das ist eine Figur von griechischem Marmor, die Gestalt eines Kindes, wundersam gearbeitet. Ich erinnere mich nicht, unter den Altertümern ein so schönes Werk und von so vollkommener Manier gesehen zu haben; deswegen biete ich mich an, zu dieser verstümmelten Figur den Kopf, die Arme und die Füfse zu machen, und ich will einen Adler dazu verfertigen, damit man das Bild einen Ganymed nennen kann“ (Übersetzung von Goethe, 5. Kapitel). In dem Anhang zu der erwähnten Lebensbeschreibung bemerkt Goethe unter XIV, 2: „Ein von ihm zum Ganymed restaurierter, vortrefflicher Apoll befand sich zu Florenz, an welchem freilich die neuen, ins Manierierte und Vielfache sich neigenden Teile von der edlen Einfalt des alten Werks merklich abweichen.“

Cellini mufs die Restauration etwa 1547 vorgenommen haben. Der antike Torso stammt in der That, wie schon oben bemerkt, von einer Apollino-Statuette (vgl. No. 69 in der Tribuna). Er verdient nicht ganz das hohe Lob, das ihm Cellini spendet.

D. III, 532. Heydemann S. 76.

143 (307). **Torso des Doryphoros von Polyklet.**

Dunkelgrüner Basalt.

Dieser herrlich gearbeitete Torso gehörte zu einer Wiederholung des polykletischen Doryphoros. Die beiden Spuren von Stützen an der linken und rechten Seite führten zu den Armen. Der Basalt wirkt vollkommen wie schön patinierte Bronze; darum und wegen der aufserordentlich

schönen Arbeit kann uns dieser Torso eine besonders deutliche Vorstellung von dem einstigen Originale geben.

D. II, 53[c]. *Vgl. No. 22 u. 30. Furtwängler, Meisterwerke S. 421. Arndt-Bruckmann, Einzelverkauf No. 94, 95.*

144 (319). Römische männliche Porträtbüste.

Erg. l. Ohrrand und Büstenfufs. Nasenspitze etwas bestofsen. Der Kopf war gebrochen, gehört aber zur Büste.

Gute realistische Arbeit. Vergrämter, bitterer Ausdruck. Aus etwas späterer Zeit als die entsprechende Büste No. 150.

D. III, 511.

Dahinter an der Wand oben:

145. Reliefpfeiler mit Rankenornament.

Erg. beide l. Ecken und Kleinigkeiten.

Vgl. die Ausführungen zu No. 166.

D. III, 30.

Darunter:

146. Endstück desselben Reliefpfeilers mit Akanthus.

Die Zusammengehörigkeit mit No. 145 ergiebt sich aus der Gleichheit der Masse und der umlaufenden Umrahmung.

D. III, 28.

Über der Thür:

147. Darstellung eines Opfers.

Erg. der ganze l. Rand, Rücken des l. Knieenden, Kopf, l. Arm und r. Unterarm des Popen mit Teilen des Beiles, r. Hand mit Stierhorn und l. Unterschenkel des r. Knieenden, beide Hände des darüber stehenden Mannes, r. Bein und r. Hand des linken, r. Fufs, l. Bein, Brust, Schultern und Kopf des rechten Knabeu, Oberkörper des Mannes rechts an der Ecke, sowie die ganze r. Seite. Oben ist das Relief unvollständig.

Wir sehen die Zurüstung eines grofsen Opfers. Neben einem Altar (hinter dem linken Knieenden sichtbar) wird ein grofser Stier von zwei Opferdienern, welche an dem Schurz (limus) und dem Besteck mit Opfermessern (bei dem

Rechten) kenntlich sind, an beiden Hörnern niedergebeugt, und ein dritter, der popa, schwingt mit beiden Händen ein Beil, um dem Tier den tödlichen Schlag zu versetzen. Ein vierter Opferdiener und zwei andere Männer stehen als minder beteiligt beiseite. Vor dem Rechten sind zwei Kinder damit beschäftigt, einen grofsen runden Schild zu erheben. Ganz im Hintergrund erblickt man zwei Gebäude und zwischen beiden einen Palmbaum.

Die Gruppe der Opferer diente Raphael bei seinem Entwurf für den Arrazzo mit der Darstellung des Paulus und Lukas in Lystra zum Vorbild.

D. III, 29.

Rechts von der Thür:

148. Reliefplatte mit Rankenornament.

Mehrfach gebrochen. Erg. beide untere Ecken und Kleinigkeiten.

Vgl. die Ausführungen zu No. 166.

D. III, 34.

Vor der Wand:

149 (321). **Römische männliche Porträtbüste.**

Erg. untere Hälfte der Nase, Angenbrauen, l. Ohrläppchen, Teile der Toga.

Vortrefflich. Von besonderem Reiz ein feiner ironischer Zug um den leise gespitzten Mund. Erste Kaiserzeit.

D. III, 514.

150 (324). **Sturz eines Satyrs.**

Erg. ein Stück am l. Oberschenkel. Die fehlenden Glieder waren ursprünglich besonders gearbeitet und griffen mit Zapfen in die jetzt leeren Löcher ein.

Sehr verweichlichte mittelmäfsige Umbildung des ausruhenden Satyrs des Praxiteles.

D. III, 506.

Vor der anstofsenden Wand:

151. Kopf eines sterbenden Giganten.

Erg. der ganze Ober- und Hinterschädel bis auf den

linken Teil des letzteren, der untere Teil des Halses mit der Büste, fast die ganze Nase und einzelne Haarlocken.

In gewaltig pathetischer Erregung ist der Kopf zurückgeworfen und neigt sich zugleich nach der rechten Schulter. Ein tief schmerzlicher, klagender Ausdruck liegt in Mund und Augen, während die wirr das Haupt umflatternden Locken von der heftigen äufseren Bewegung zeugen.

Eine oberflächliche Ähnlichkeit mit den Bildnissen Alexanders des Grofsen hatte früher dazu geführt, auch in dem vorliegenden Werk ein Porträt jenes romantischen Königs zu vermuten. Die Entdeckung der pergamenischen Altarreliefs hat diese Benennung, an der man schon zu zweifeln begonnen hatte, endgiltig umgestofsen; denn mit den genannten Sculpturen, welche aus der Zeit des Königs Eumenes II. von Pergamon (197 bis 175 v. Chr.) stammen, verbindet unser Werk die engste stilistische Übereinstimmung, und zwar kann kein Zweifel sein, dafs wir auch hier ein Original derselben Schule vor uns haben. Charakteristische Merkmale sind: die wenig individuelle, übermäfsig schwellende Bildung der Muskeln, die kugelrunde Form der Augäpfel in den tiefen Höhlungen der Augen, welche sich besonders an den Nasenwänden so tief senken, dafs die bedeutendste Schattenwirkung entsteht, endlich die pathetisch durcheinander gewirrten und auch in sich gewundenen Locken. Die Vergleichung mit Gestalten des Frieses, wie dem jugendlichen Giganten, welcher von Athena niedergerissen wird (Abb. 24), macht es wahrscheinlich, dafs wir auch in unserem Kopf den Rest einer ähnlichen Gruppe zu erkennen haben.

D. II, 515. *Brunn-Bruckmann, Taf. 264.*

Dahinter an der Wand:

152. Relief mit Procession.

Erg. der r. und l. Rand und der untere mit den Fufsspitzen fast aller Figuren, die Rechte mit Lorbeerzweig an dem Ersten links im Vordergrund, l. Hand des Zweiten, der das Beil schultert, mit Teilen des Beiles, die Fingerspitzen der r. Hand an der mittleren männlichen Figur, l. Hand an der rechts folgenden Frau und der Kopf der letzten, rechts stehenden Gestalt. Die ganze Platte war mitten durchgesägt, ist aber richtig wieder zusammengesetzt.

Die Procession bewegt sich nach links. Die beiden vordersten Männer sind durch die helmartige Kopfbedeckung (albogalerus) mit der darauf befestigten Spitze (apex) als

RELIEF VOM ALTAR DES ZEUS AUS PERGAMON IN BERLIN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

Opferpriester (flamen) kenntlich. Der zweite von ihnen trägt in der Rechten einen Stab (commetacula), mit welchem der Priester, wenn er zum Opfer ging, die Leute von sich fern hielt. Diesem folgt ein Jüngling, der ein Beil schultert, wohl ein Opferbeil. In der Mitte der Platte erblicken wir dann eine ältere männliche Gestalt, welche sich vor allen andern durch die Gröfse und Würde ihrer Erscheinung auszeichnet, ebenso wie die hinter ihm her schreitende Frau unter den weiblichen Figuren hervorragt. Der schöne Wurf ihres Gewandes ist nach griechischen Mustern gebildet, die in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts in praxitelischen Kreisen entstanden sind.

D. III, 35. *Vergleiche die Ausführungen zu No. 166.*

Vor der Mitte der Wand:

153 (315). **Kolossaler Torso eines Satyrs.**

Die wahrscheinlichste Ergänzung dieses colossalen Fragmentes ist folgende: Der Satyr lag auf der linken Hüfte, die Beine übereinander geschlagen, den Oberkörper durch den aufgestützten linken Ellenbogen gehoben. Die rechte Hand hielt vielleicht ein Trinkgefäfs, während der Kopf sich nach der linken Schulter neigte.

Der Torso ist die zweite charakteristische Probe pergamenischer Kunst in diesem Zimmer und ebenfalls sicher ein Originalwerk. Die schwere Muskelfülle des gewaltigen Körpers, das weiche Ineinanderfliefsen der einzelnen Formen, der Mangel an elastischer Spannung — all das findet seine nächste Parallele in den Körpern der pergamenischen Altarreliefs. Auch der Mangel an Charakteristik des dargestellten Wesens ist bezeichnend; wie hier niemand einen Satyrtorso vermuten würde, ohne das erhaltene Schwänzchen im Rücken zu beachten, so hat man bei manchen Figuren jenes Altars lange geschwankt, ob dieselben einen Gott oder einen Giganten darstellen sollten. Die griechische Kunst hatte bisher ihre Satyrn, die Kobolde des Bergwaldes, immer durch eine behende, jugendliche Magerkeit charakterisiert und nur zwischen zwei Variationen geschwankt: der zarten, knabenhaften Bildung, wie wir sie von dem bekannten ausruhenden Satyr des Praxiteles kennen, und einer straffen Sehnigkeit, wie in No. 58 des ersten Ganges. Von alledem finden wir an diesem Körper, der sich eher für einen ermüdeten Herakles zu eignen scheint, keine Spur.

Künstlerisch steht der Torso über den Sculpturen des Altars, deren Künstler sich mehr mit decorativen Wirkungen genügen liefsen (Abb. 24), während wir hier bis ins einzelste die Hand eines Meisters empfinden, dessen charakteristischer Fehler nur darin besteht, dafs er in der Fülle überströmenden Lebens und unruhiger Bewegung nicht mehr Mafs zu halten weifs.

D. II, 520. Heydmann S. 75, T. V. *Brunn-Bruckmann Taf. 29.*

Darüber an der Wand:

154. Relief mit Darstellung eines Rundtempels.

Erg. r. Seite vom Tempel an, Stück des Architravs l. von dem Tempel und l. Rand.

Man hat angenommen, dafs das Relief den Rundtempel der Vesta auf dem römischen Forum darstellen solle; links daneben sei die Aedicula angedeutet, ein capellenartiger Anbau an das Haus der Vestalinnen. Da letzterer aus trajanischer Zeit stammt, so würden wir damit für das Relief einen bestimmten terminus post quem gewinnen, doch ist die genannte Annahme nicht sicher zu beweisen.

D. III, 536. *Vgl. Jordan, Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen S. 16 f., ferner Mélanges de l'école franç. 1891 T I S. 136, Röm. Mitt. 1892 S. 284 f. und 1893 S. 285 f.*

Rechts:

155 (314). **Kopf der Hera.**

Erg. die Büste, Teile am Halse, Nase, Ohrenränder, viele Spitzen des Diadems und Kleinigkeiten am Haare.

Der interessante Kopf kann wegen seines herben, ernsten Charakters nur Hera, die strenge, unversöhnliche Hüterin der Ehe, darstellen. Diese Seite ihres Wesens ist mit aufserordentlicher Energie zum Ausdruck gebracht, und es tritt dagegen die göttliche, königliche Majestät, wie wir sie an der berühmteren Hera Farnese zu Neapel bewundern, zurück.

Die Schärfe und Härte der ganzen Formengebung und besonders die Umränderung der Lippen beweist uns, dafs wir es mit der Copie eines Bronzewerkes zu thun haben, an dem die Lippen mit besonderem Metall, wahrscheinlich Gold, eingelegt waren. Ferner kann nach der Härte der Modellierung und nach der eigenartigen Behandlung einzelner Partieen, wie der Stirn und vor allem des Mundes mit seiner Umgebung, dies

Original nur der attischen Kunst aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehören. Die einzelnen Züge sind hier mit bewufster Absicht verschärft, um das besondere Wesen der Göttin zu deutlicher Darstellung zu bringen.

An dem Original wird das Diadem eine einfachere Form gehabt haben. Der Kopf hat jedenfalls zu einer Colossalfigur gehört, und deshalb ist seine Rückseite vernachlässigt. Die Arbeit des Gesichtes ist gut und kräftig.

D. III, 522.

Darüber an der Wand:

156. Relief mit Procession.

Erg. Nase und Oberlippe der ersten Frau (v. l.), desgl. bei der zweiten, grofser Teil der Tunica, Kopf und Linke mit Rolle an dem Knaben in der Mitte, Nase des im Hintergrund sichtbar werdenden alten Kopfes und Nase und Finger der r. Hand an dem zumeist rechts im Vordergrunde Stehenden.

Auch diese Procession bewegt sich nach links hin. Wir sehen fünf weibliche Gestalten, drei Männer, einen Knaben und zwei Mädchen. Alle sind lorbeerbekränzt.

D. III, 33. *Vgl. die Ausführungen zu No. 166.*

Vor der Rückwand:

157 (312). **Griechischer weiblicher Porträtkopf.**

Erg. die Büste. Ein Stück des Oberkopfes war gebrochen, ist aber antik und zugehörig. Die Oberfläche ist durch Wasser verwaschen.

Sehr feine, weiche Originalarbeit. Nach der eigenartigen Frisur handelt es sich um das Porträt einer ägyptischen Fürstin aus hellenistischer Zeit. Eine starksinnliche Natur spricht sich in den vollen, etwas weichlichen Formen der Wangen und des Mundes und besonders in dem Ausdruck der grofsen schwimmenden Augen aus.

Eine Wiederholung im Louvre aus Villa Borghese (Visconti-Labus, Monumenti scelti Borghesiani, 1837, tav. XXXVI, 1; Clarac 1074, 3474, No. 62).

D. III, 518. *Arndt, griech. u. röm. Porträts Taff. 219/220.*

Darüber an der Wand:

158 (331). **Relief. Zwei Frauen mit einem Stier.**

Abgebrochen ein Teil des unteren Randes und der

obere Teil des Thymiaterions in der Rechten der rechten Frau. Erg. an derselben Kopf mit Hals, l. Unterarm, der äufsere Teil der r. Hand, an der linken Frau der r. Arm von der Mitte des Oberarmes an, an dem Stier das l. Horn. Der Strick, an welchem das Tier von der linken Frau gehalten wurde, mufs gemalt gewesen sein.

Die Darstellung ist aus einem Opferzug genommen. Ein Stier wird dem Altare zugeführt, ein Thymiaterion mit Räucherwerk vorangetragen. Das Tier aber sucht sich durch unruhiges Zerren seiner Fessel zu entledigen; lebhaft weicht ihm die Trägerin des Thymiaterions nach rechts hin aus, während die Führerin mit gewandter Sicherheit den Kopf an dem Strick nach links zurückreifst.

Die hierdurch entstandene Composition, der Kampf der widerstreitenden Bewegungen, die klaren, ausdrucksvollen Motive der zarten Körper und Gewänder, all das erscheint uns schon des höchsten Lobes wert, und dennoch giebt es eine Darstellung, welche der unserigen augenscheinlich als Vorbild gedient hat und um so viel höher steht, als das Werk eines originell, in feuriger Kraft schaffenden Künstlers über einem Werke steht, in dem mit Überlegung eine vorhandene Composition zu einem bestimmten Zwecke umgemodelt ist. Diese Vorlage ist ein Stück der Nike-Balustrade aus Athen, deren Entstehung in die letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts fällt (Abb. 25). Wie viel gewaltiger ist hier die Bewegung des emporspringenden Stieres, wie viel schwungvoller die Bewegung der Ausweichenden, wie viel sicherer das Widerstreben der Haltenden, welch eine übersprudelnde, geniale Fülle in den Motiven der gewaltig bewegten Gewänder!

Der Künstler unseres Reliefs hat aber nicht nur verblafst, er hat augenscheinlich mit bewufster Absicht geändert. Die von der Vorlage verschiedene Verwendung seines Werkes kann uns den Schlüssel geben. Das Fragment aus Athen stammt von einer Balustrade, einer links und rechts fortlaufenden Composition; unsere Darstellung sollte so, wie sie erhalten ist, für sich allein in sich abgeschlossen wirken. Dadurch allein schon erklärt es sich, dafs der Stier hier eine ruhigere Bewegung erhalten hat; ferner ist das Resultat der Änderung in der Haltung der linken Frau eine vollkommenere Entsprechung der beiden Gestalten, während die Zufügung ihres Mantels zum bestimmteren Abschlufs der Scene dient. Die Composition ist ruhiger und geschlossener, dem festeren Rahmen entsprechend, gegeorden; sie breitet sich innerhalb desselben wie eine schön wordnete Arabeske aus.

RELIEF DER NIKEBALUSTRADE IN ATHEN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1897.

Hierin äufsert sich doch noch ein feines künstlerisches Gefühl. Die Beobachtung bestätigt aufserdem eine Vermutung über die einstige Bestimmung unseres Reliefs, dasselbe sei ein Votiv für eine Gottheit gewesen, der das beabsichtigte Opfer gelten solle.

An der Balustrade sind die Opfernden Siegesgöttinnen, und das Opfer gilt der Athena. Die Frauen unseres Reliefs sind durch nichts als Niken bezeichnet. Auf Vasenbildern kommen ähnliche Scenen unter Mänaden vor, welche dem Dionysos ein Opfer zurichten. Diese dürfen wir auch hier erkennen, und wir hätten also ein Anathem für den schönen Gott des Weines vor uns. Diese Deutung findet eine gewisse Bestätigung durch ein Monument, welches stilistisch mit unserem zusammengehört und seine Motive wiederum aus der Nike-Balustrade genommen hat: das Relief der Münchener Glyptothek (Beschreibung No. 136), auf dem zwei Frauen damit beschäftigt sind, die Herme eines bärtigen Gottes zu schmücken. Auch hier ist der Gedanke an Dionysos der naheliegendste.

Seine Entstehung verdankt unser Relief einem neuattischen Künstler etwa aus dem letzten vorchristlichen Jahrhundert.

Eine Wiederholung befindet sich im Vatican (Helbig, Führer I, No. 159).

D. II, 521. *Brunn-Bruckmann Taf. 342 b. Michaelis im Jahrb. d. J. 1891, S. 232 No. 82. Vgl. Hauser, Neuattische Reliefs S. 70 No. 100 a: Kekulé, Balustrade des Tempels der Athena-Nike S. 32 f; Reisch, Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien VII, S. 34, und neuerdings Milchhöfer im Jahrbuch d. J. 1894 S. 57 ff. „Zur jüngeren attischen Vasenmalerei“, wo derselbe einen Aryballos aus dem Louvre bespricht und abbildet, Scene in einem Frauengemach, auf dem eine Sandalenbinderin und eine Dienerin im dor. Chiton sich ähnlich gegenüberstehen, wie auf dem Münchener Relief. Da der Aryballos älter sei als die Balustrade, sei diese wie das Münchener Relief vielmehr von einem malerischen Vorbilde abhängig. Aber die Ähnlichkeit zwischen Relief und Vase ist viel zu oberflächlich. Den gleichen Schlufs zieht Milchhöfer für das Florentiner Relief und die entsprechende Platte der Balustrade. Hier aber erklären sich die Abweichungen aus ganz anderen Gründen, wie wir oben gesehen haben. Gegen Milchhöfers Chronologie der Vasen opponiert mit Recht Robert im XVII. Halleschen Winckelmannsprogramm S. 71 ff.*

159. Grofses Relief mit Darstellung von Erde, Luft und Wasser.

Erg. oberer und unterer Rand fast ganz; an der Figur links Nase und Zehen beider Füfse; an dem Schwan Kopf und oberer Teil des Halses, Flügelenden (l. Fufs abgebrochen); an der Mittelfigur Nase, r. Hand mit Teil des Armes und fast dem ganzen l. Kind, l. Hand bis auf drei Fingerspitzen mit dem gröfsten Teil des r. Kindes, Vorderteil des r. Fufses, Teile des Gewandes; Vorderteil des Ochsen; Unterteil des Schafes; an der Figur rechts Nasenspitze und Vorderteil des l. Fufses; an dem Meerungeheuer Schnauze, l. Ohr und freistehende

Flossen. Ein Bruch geht durch die Mitte von oben nach unten, beginnend über dem Kopf der Mittelfigur, am Hinterkopf entlang, durch die r. Schulter und von hier senkrecht herab.

In der Mitte sehen wir Gäa, die mütterliche Göttin der Erde, auf einem Felsen sitzen, eine volle, reichbekleidete Gestalt. Als Pflegerin des Menschengeschlechts hält sie zwei Kinder mit ihren Händen umschlungen; das eine zerrt ungeduldig an dem Gewande, das andere spielt mit den Früchten, welche Gäa als Göttin des Erntesegens im Schofse trägt. Zu ihren Füfsen aber ruhen und weiden zum Zeichen, dafs sie auch die Herden der Menschen beschirmt, Ochse und Schaf. Neben dem Felsensitze endlich sprossen, um das Bild des Blühens und Gedeihens zu vollenden, Ähren, Mohn, Kornblumen und Granaten auf.

Die Erde ist umgeben von Luft und Wasser. Die Göttin des letzteren sehen wir rechts, eine Nereïde, die im wehenden Gewande von einem Meerungeheuer über die Wogen dahingetragen wird. Links ist die Göttin der Luft dargestellt, eine Aura velificans, auf dem Rücken eines mächtigen Schwanes, der sich über dichtem Schilf und Sumpfgewächsen emporschwingt. Im Grunde strömt aus einer umgestürzten Amphore eine reiche Quelle; darüber wird ein Wasservogel sichtbar. Es sind die milden Lüfte personifiziert, welche am lieblichsten über Wiesen und fliefsenden Bächen wehen. Die ganze Darstellung wird links und rechts von den Resten je eines Pilasters mit korinthischen Capitell abgeschlossen. Die Vorderseite der Pfeiler war besonders gearbeitet und angefügt.

Vgl. die Ausführungen zu No. 166.

D. III, 353. *Vgl. Kuhnert in Roschers mythol. Lexikon Sp. 1575 f., Schreiber, Hellen. Reliefbild. T. 31 u. Jahrb. d. J. 1896 S. 90 ff., und Baumeister, Denkmäler S. 579.*

160 (327). **Relief mit drei Frauen.**

Erg. l. obere Ecke, fast die ganze l. Figur bis auf den untersten Teil, l. Hand mit halbem Unterarm der mittleren, ganzes Stück zwischen der mittleren und rechten, an dieser r. Unterarm mit Hand und Teil des

Gewandes. Gebrochen auch zwischen der linken und mittleren.

Die einzelnen Teile dieses schönen Reliefs stammen zwar, wie man aus der gleichen Gröfse, Arbeit und Umrahmung schliefsen kann, von dem gleichen Monument, aber ihre jetzige Zusammenfügung ist willkürlich und damit die früher gegebene Deutung auf die drei Horen hinfällig. Die Figuren wiederholen sich in verschiedenem Zusammenhang auf anderen Darstellungen, welche in der neu-attischen Kunstschule entstanden sind (vgl. über diese No. 27 und 111).

Die ursprünglichen Originale müssen im Anfang des vierten Jahrhunderts geschaffen worden sein, wofür auch besonders die schönen Köpfe der mittleren und rechten Frau sprechen, welche auffallend an skopasische Typen erinnern. Man beachte vor allem die ausdrucksvolle Bildung der Augen. Die Erfindung — besonders der mittleren Figur — ist von aufserordentlicher Schönheit.

D. III, 531. *Vgl. Hauser, Neu-attische Reliefs S. 47 ff.*

161 (316). **Büste des Antinous.**

Erg. Nase und einiges an den Haaren.

Der Kopf stellt den schönen bithynischen Liebling des Hadrian dar. Die Arbeit ist geschickt, aber nicht sehr lebendig. Die Form der Büste ist charakteristisch für die Zeit des Hadrian.

D. III, 509.

An der anstofsenden Wand:

162. Relief mit Procession.

Erg. der untere vorspringende Rand mit den Füfsen fast aller Personen, r. Arm und beide Beine des Kindes, r. Hand und Rolle an dem zweiten Mann, der obere Teil mit fast allen Köpfen (teilweise erhalten nur die beiden mittleren im Hintergrund).

Der Zug schreitet paarweise nach rechts. Abwechselung bietet das Kind am linken Ende. Der am weitesten rechts im Vordergrund befindliche Mann trägt einen Lorbeerzweig, sein Nebenmann im Hintergrund augenscheinlich den krummen Priesterstab (lituus).

Der links neben dem in der Mitte stehenden Mann im Hintergrund sichtbare, nach links gewandte Kopf ist aller Wahrscheinlichkeit nach hier falsch eingefügt; er gehörte vielmehr zu dem andern Fries, von dem uns die Reliefs der gegenüberliegenden Wand Proben bieten.

D. III, 32. *Vgl. die Ausführungen zu No. 166.*

Darunter:

163 (336). **Griechisches Votivrelief an Dionysos.**

Als Votivrelief kenntlich an der Umrahmung. Die wundervoll bewegten Mänaden-Typen sind nach einem Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts gebildet.

D. III, 510. Heydemann S. 75. *Vgl. Hauser, Neu-attische Reliefs S. 13 No. 9; Winter, 50. Berliner Winkelmannsprogramm S. 97; Arndt-Amelung, E.-V. No. 372.*

Über der Thür zum Gemmenzimmer:

164 (328). **Colossale Maske des Zeus Ammon.**

Erg. Nasenspitze, vieles vom Haupthaar, fast die ganzen Hörner, unterer r. Teil des Bartes, die Haare seitwärts unter den Hörnern und der ganze Reliefgrund.

Das Werk ist von aufserordentlicher Kraft und Schönheit; als Teil einer Wand-Decoration ist es in allgemeineren Zügen gehalten, als der Kopf des Ammon im anstofsenden Saale (No. 134). Der ideale Charakter des Zeus ist stärker betont in den weit geöffneten, mächtigen Augen, der energisch modellierten Stirn und dem emporsteigenden und wallenden Haupthaar und Bart.

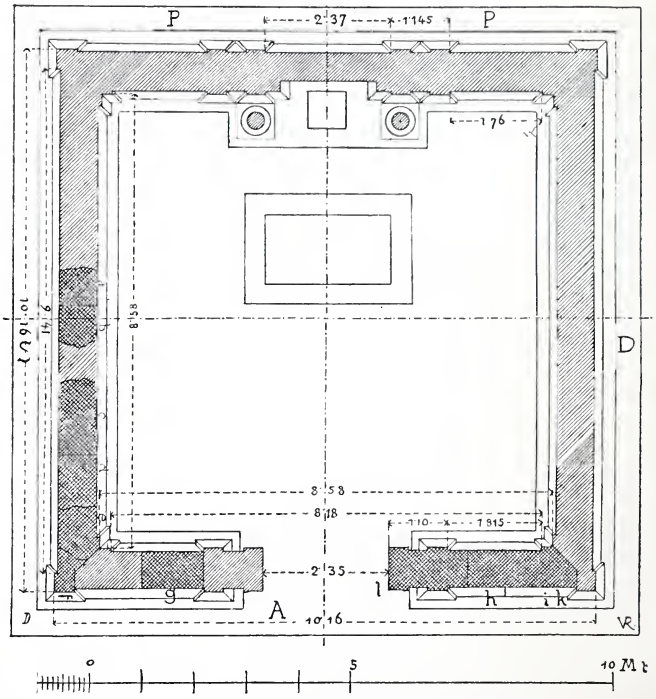
D. III, 528.

165 (530). **Griechische männliche Porträtbüste.**

Erg. Nase und l. Ecke der Hermenbüste. Haare bestofsen.

Ein in Auffassung und Ausführung gleich vollendetes Meisterwerk griechischer Porträtkunst aus dem Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr., wahrscheinlich das Original der zahlreichen Repliken. Auch die Form der Büste ist speciell griechisch. Alle bisher versuchten Deutungen des Kopfes schweben vollkommen in der Luft.

D. III, 530. *Vgl. Helbig, Führer I, No. 464 und hier No. 15 u. 118.*



GRUNDRISS DER ARA PACIS

Darüber an der Wand:

166. Relief mit Procession.

Erg. der untere vorspringende Rand mit den Füfsen fast aller Personen, die beiden Seitenränder nebst dem gröfsten Teil der Figur l., r. Hand vom Vordermann des ersten Paares von links, endlich auch sämtliche Köpfe und hie und da einige Stücke der Brust; nur von der äufsersten Figur l. hat sich ein halbes Gesicht erhalten.

Der Zug bewegt sich nach rechts. Einige tragen Lorbeerzweige; das einzig erhaltene Kopffragment ist mit Lorbeer bekränzt. Alle schreiten paarweise. Eine Besonderheit bietet nur der zumeist links im Vordergrunde dargestellte Jüngling. Er trägt das Obergewand in eigentümlicher Weise um die Hüften geschlungen; die herabhängende Rechte hält eine Kanne (situla), die vorgestreckte Linke eine kunstvoll mit Relief verzierte Schachtel (acerra), Gerätschaften für das Opfer. Über den l. Unterarm hängt ein gesticktes und gefranztes Gewandstück (ricinium). Ob man in ihm einen Camillus zu erkennen habe, ist sehr zweifelhaft.

D. III, 31.

Dieses Relief ist zusammen mit den drei ähnlichen Darstellungen dieses Zimmers, sowie mit dem Relief der drei Elemente (No. 159), dem Ornamentpfeiler No 144—145 und der Ornamentplatte No. 147 zu Rom an demselben Orte gefunden, und zwar auf dem Platz des jetzigen Palazzo Ottoboni-Fiano am Corso zwischen Via in Lucina und Piazza di S. Lorenzo in Lucina. Weitere Reste befinden sich in dem Hof des genannten Palastes, eine Platte in der Villa Medici auf dem Pincio, eine im Hof des Belvedere im Vatican, eine dritte im Louvre und ein kleines Fragment zu Wien in Privatbesitz. Sie alle gehörten zu einer gröfseren architectonischen Anlage des Augustus, der ara Pacis (Altar der Friedensgöttin), welche der Senat nach einem erfolgreichen Aufenthalt des Kaisers in Spanien und Gallien zur Feier seiner Rückkehr im campus Martius weihte. Ihre Errichtung fällt in die Jahre 13—9 v. Chr. Abb. 26 giebt uns den Grundrifs der ganzen Anlage. Der Altar selbst (das Rechteck in der Mitte) lag im Innern eines grofsen, quadratischen Hofes, dessen Seite etwas über 10 m lang war. Dieser Hof wurde gebildet durch eine etwas über 6 m hohe Umfassungsmauer, welche aufsen und innen mannigfach verziert war und an der der Thür gegenüber-

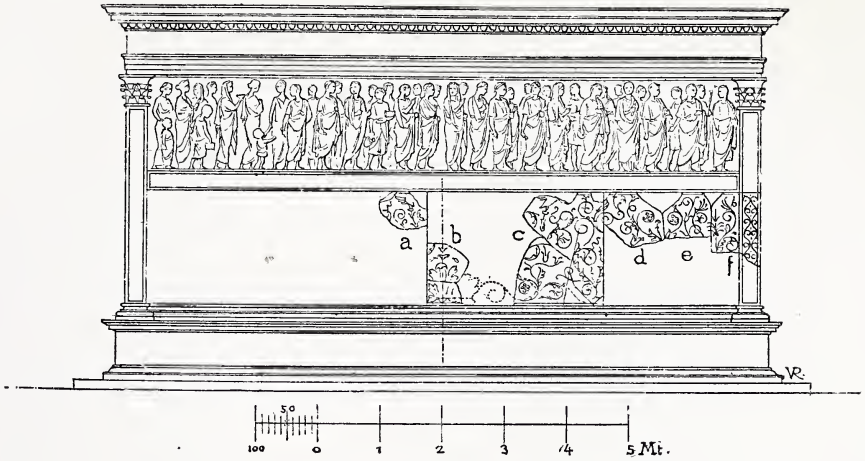
liegenden Wand eine Nische hatte, in welcher das Götterbild der Pax stand (hinter dem Altar).

Von der Verzierung der Aufsenseite giebt uns Abb. 27 eine Vorstellung (die Wand S auf Abb. 26). Über einer hohen Basis erheben sich an beiden Ecken Reliefpfeiler mit korinthischen Capitellen, welche das obere Gesims tragen. Die von diesem Rahmen umspannte Bildfläche ist durch eine etwas über der Mitte liegende Leiste, welche mit einem Mäander verziert war, in zwei längliche Rechtecke geteilt. Auf dem unteren breitet sich ein Rankenornament von der Mitte nach beiden Seiten hin aus; auf dem oberen erblicken wir die von links nach rechts schreitende Procession, zu der auch unsere Platten No. 162 und 166 gehören. Ebenso haben wir uns die gegenüberliegende Aufsenseite mit der nach links schreitenden Procession, zu der unsere Platten No. 152 und 156 gehören, vorzustellen (No. 156 stiefs links an No. 152 an). Von der Vorderseite giebt Abb. 28 eine Vorstellung. Nur ist zu erinnern, dafs die Opferdarstellung nicht, wie hier angenommen ist, die ganze obere Bildfläche einnahm, sondern es befand sich rechts und links zunächst der Thür je eine Gruppe von Gottheiten, von denen sich nur zwei Köpfe — einer im Pal. Fiano selbst, ein anderer in Wien — erhalten haben; ihnen gilt das Opfer, und sie schauen der nahenden Procession entgegen. Die links von der Thür mit g bezeichnete Platte mit Ranken ist unsere No. 148. In der Mitte der Rückseite (P auf Abb. 26) befand sich zwischen doppelten Pilastern das Relief mit den Elementen, und rechts und links davon haben die Processionen begonnen.

Im Innern waren die Wände sehr viel einfacher decoriert. Die Pfeiler waren glatt; den Ranken entsprachen sogenannte Pfeifen, und oben, dem Fries entsprechend, waren Guirlanden zwischen Bukranien aufgehängt. Die ganze Aufmerksamkeit sollte sich hier auf die heiligen Ceremonien concentrieren.

Die Bedeutung des Frieses ist leicht einleuchtend. Er giebt den auch in Wirklichkeit an dem Fest der Göttin stattfindenden Opferzug wieder; zu beiden Seiten der Thür, an dem Ziel der Procession, ist das beginnende Opfer im Angesicht der zuschauenden Götter dargestellt. Jeder wird sofort an ein griechisches Monument und seinen Schmuck erinnert, welches dem unsern augenscheinlich zum Vorbild diente, an den Parthenon und seinen Fries. Befremdend wirkt nur auf den ersten Blick das Relief der Elemente an der Rückseite, aber seine Anbringung erklärt sich aus allgemeinen Gedankenverbindungen, welche wir in den Gedichten aus der Entstehungszeit der ara wiederfinden.

Die Hauptperson ist dort die in der Mitte sitzende Terra mater, von Luft und Wasser umgeben. Frieden und der Segen der Mutter Erde werden bei den damaligen Dichtern häufig



AUSSENSEITE DER ARA PACIS

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

nebeneinander genannt und in ursächlichen Zusammenhang gebracht. So bei Tibull (Eleg. I, 10, 45):

interea Pax arva colat, Pax candida primum
duxit araturos sub iuga panda boves,

und ebenda:

at nobis, Pax alma, veni spicamque teneto,
perfluat et pomis candidus ante sinus.

Weitere Stellen im Carmen saeculare des Horaz v. 29 und 57.

Auf den beiden Platten des nach links schreitenden Zuges sind die Köpfe sehr individuell gestaltet, und auch die Gruppierung hat etwas Besonderes. Beide Beobachtungen und die Vergleichung mit den Porträts des julischen Hauses haben dazu geführt, in den hier dargestellten Gruppen die Familie des Augustus erkennen zu wollen, aber die einzelnen Benennungen haben ziemlich geschwankt. Am wahrscheinlichsten sind folgende: Auf No. 152 der ältere, grofse Mann in der Mitte Augustus, das Kind, welches sich an seinem Mantel hält, Lucius, die folgende Frau Livia, die dritte Gemahlin des Kaisers; auf No. 156 die erste Frau Antonia, die Gemahlin des Drusus, das kleine Mädchen neben ihr Livilla, ihr Töchterchen, der ihr zugewandte Mann Drusus, der Bruder des Tiberius, der folgende Knabe sein Sohn Germanicus, die schöne grofse Frau in der Mitte Julia, die Tochter des Augustus, und das Mädchen neben ihr Julia minor, der Mann mit der erhobenen Rechten Tiberius, der Sohn der Livia aus ihrer ersten Ehe.

Die künstlerische Ausführung verdient hohes Lob, trotzdem sich die kalte Eleganz der augusteischen Zeit auch hier nicht verleugnet. Wenn man die Schwierigkeit bemifst, welche darin bestand, einen derartig langen, feierlichen Zug bei der Kompliziertheit und Gleichförmigkeit der römischen Kleidung abwechselungsreich und doch klar zu gestalten, kann man die Geschicklichkeit, mit der diese schwere Aufgabe gelöst ist, nur bewundern. Weit gröfseren Genufs aber bieten die aufserordentlich schön und kräftig gebildeten Rankenornamente. An den einzelnen Teilen sind sicher verschiedene Hände thätig gewesen. Das Relief der Elemente z. B. zeigt eine andere Behandlungsweise als die übrigen Fragmente.

Die ganze Frage ist kürzlich von Petersen durchaus erschöpfend behandelt worden (L'Ara Pacis Augustae, Röm. Mitt. 1894, S. 171 ff., und II fregio dell' ara Pacis, Röm. Mitt. 1895, S. 138 ff.). Aus diesem Aufsatz sind auch unsere Abbildungen genommen. Dort ist die ganze übrige Litteratur verzeichnet. Die durchaus überzeugende Restauration hat Petersen zusammen mit Architekt Rauscher ausgearbeitet, von dem die Vorlagen der Abbildungen herrühren. Über die von

der der übrigen Reliefs verschiedene Herkunft von No. 146 (Opfer) und No. 144 und 145 (Reliefpfeiler) vgl. v. Duhn, Über einige Basreliefs und ein römisches Bauwerk der ersten Kaiserzeit, in den Miscellanea Capitolina S. 13 Anm. 6.

Darunter:

167 (480). **Römisches Relief mit Darstellung eines Tuchladens.**

Auf dem Relief ist das Innere eines römischen Tuchladens dargestellt; die beiden Käufer haben links Platz genommen; zu ihren beiden Seiten steht je ein Diener. Die Verkäufer haben ein grofses Stück Zeug zur Ansicht ausgebreitet.

D. III, 507. *Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 377.*

168 (481). **Römisches Relief eines Stickerei-Ladens.**

Wir sehen in einen Laden, in dem Stickereien verkauft werden. An den zwischen den Säulen laufenden Stangen hängen gestickte Gürtel und drei ebenfalls gestickte und befranzte Kissen. Die Käufer, diesmal Mann und Frau, sitzen rechts; ihre Diener stehen hinter ihnen. Vor den Käufern halten zwei Ladendiener eine grofse Schachtel zur Ansicht offen, in der wir abermals ein Kissen erblicken. Ganz links wird noch ein Mann, wohl ein dritter Ladendiener, sichtbar.

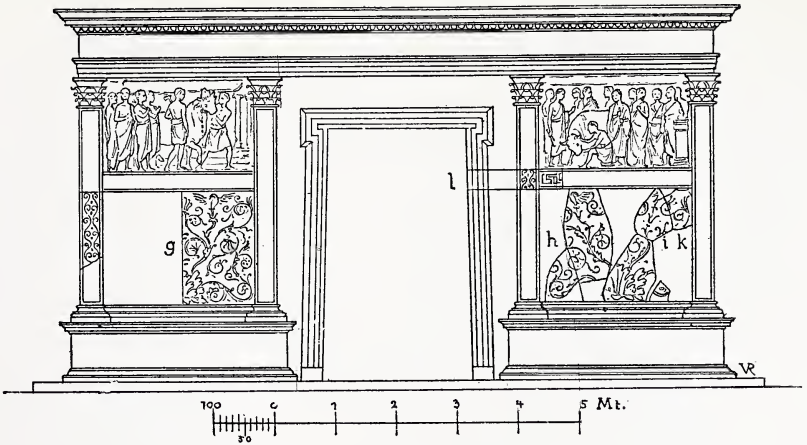
Die beiden zierlich gearbeiteten Reliefs geben uns einen Einblick in das tägliche römische Leben. Sie waren augenscheinlich als Ladenschilder in die Wand eingelassen, vielleicht an demselben Geschäft. In der Technik schliefsen sie sich ganz an die der hellenistischen Reliefbilder an.

D. III, 533. *Vgl. Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 379.*

Zimmer der Gemmen.

In der aufserordentlich schönen Sammlung beachte man besonders (von links beginnend):

I No. 29. Ξ Aphrodite legt sich das Schwertband



VORDERSEITE DER ARA PACIS

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

um. Onyx. Gelber, durchsichtiger Grund, die Figur weifs, undurchsichtig und sehr erhaben.

Die Darstellung hat ein besonderes Interesse, da die Gestalt der Göttin vollkommen mit einer berühmten Statue übereinstimmt, bei der der r. Arm und die l. Hand modern sind, und die man nach unserem Stein richtig wird ergänzen können. Es ist die Venus von Arles, deren Original in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts von Praxiteles geschaffen worden ist. Die linke Hand hätte also das Schwert gehalten und die erhobene Rechte das Band über die rechte Schulter gelegt. Dafs an den Wiederholungen sich keine Spur von dem letzteren gefunden hat, will nichts bedeuten; dasselbe war sicher aus Bronze gearbeitet. Furtwängler hat „Meisterwerke“ S. 549 eine andere Gemme, einen Skarabäoid aus Sparta (Berlin, S. 4631) herangezogen, auf dem eine ähnliche Figur dargestellt ist, welche in der Linken einen Spiegel hält und die Rechte hoch gegen den Kopf erhebt, augenscheinlich mit dem Schmuck der Haare beschäftigt. Indes stimmt die Aphrodite unseres Steines weit genauer mit der Statue überein, und der r. Arm dieser letzteren kann, nach der erhaltenen Schulter zu urteilen, niemals so hoch erhoben gewesen sein, wie der entsprechende auf der Berliner Gemme. Auch ist das Haar der Statue vollkommen geordnet, und es ist nicht ersichtlich, was die Bewegung der Hand hätte bedeuten können. Abgeb. Reale Galleria di Firenze V 1, tav. 4, 1 im Gegensinne. Wegen des Gegenstandes vgl. No. 75.

I, No. 18. Ruhender Hermaphrodit von Eroten umspielt. Grund blaugrau, undurchsichtig, Figuren weifs.

Die feine Composition ist von Herrmann in Roschers Mythol. Lexikon, Sp. 2328 ff., eingehend behandelt und wohl mit Recht auf ein malerisches Vorbild aus früh-hellenistischer Zeit zurückgeführt. Abgeb. R. Gall. di F. a. a. O., tav. 20, 2.

II, 259. Gruppe eines Reiters und eines am Boden knieenden Gegners. Grund gelb, Figuren weifs.

Da der Reiter vollkommen gerüstet ist, der Gegner hingegen nackt, so ist in dem letzteren am wahrscheinlichsten ein Barbar zu erkennen. Zudem giebt es unter den Darstellungen von Gallierkämpfen auf römischen Sarkophagen ganz ähnliche Gruppen, und eine der Figuren, welche auf das Weihgeschenk des Königs Attalos auf der Akropolis zurückgehen, der in Paris befindliche Gallier (Overbeck, Geschichte der Plastik, Fig. 124, IV, 8) stimmt mit der entsprechenden Gestalt unserer Gemme so genau überein, dafs es wohl möglich erscheint, dafs das Vorbild der letzteren ebenfalls eine Gruppe aus jenem pergamenischen Weihgeschenk gewesen sei. Abgeb. R. Gall. di Fir. V, 2, tav. 39, 5.

II, No. 71 Dionysos. No. 90, 93, 94, 95 Medusa. No. 91, 92, 97 Hypnos.

III. Römische Kaiserporträts (Über diese vgl. die betreffenden Abschnitte in Bernoulli, Römische Ikonographie). Darunter No. 214: Brustbild der Hera.

Die in den Kästen IV—VI und den beiden ersten an der gegenüberliegenden Wand befindlichen Gemmen sind fast durchweg modern. In den Kästen VII—XII vertieftgeschnittene Steine (Gypsabdrücke in den Schubladen). Darunter besonders:

VIII, No. 1518. Apollon. Abgeb. Overbeck, Kunstmyth. IV, Gemment. 2, bespr. S. 158 f.

IX, No. 1558. Plutone. Heydemann, S. 80, T. IV, 2. Sardonyx. Der Gott ist geschmückt mit einer Binde und einem Kranz von Mohn und Ähren, was eher für Hades, den Gemahl der Persephone, pafst, als für Dionysos.

X, No. 1959. „Omero“ (?). Vielmehr ein sehr schöner Zeuskopf aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts.

XII fast alles modern.

Unter den in den folgenden Kästen (Legato di Sir William Currie) liegenden Steinen sehr viel moderne. Herrlich II, No. 71, Brustbild des Zeus mit Eichenkranz und Ägis.

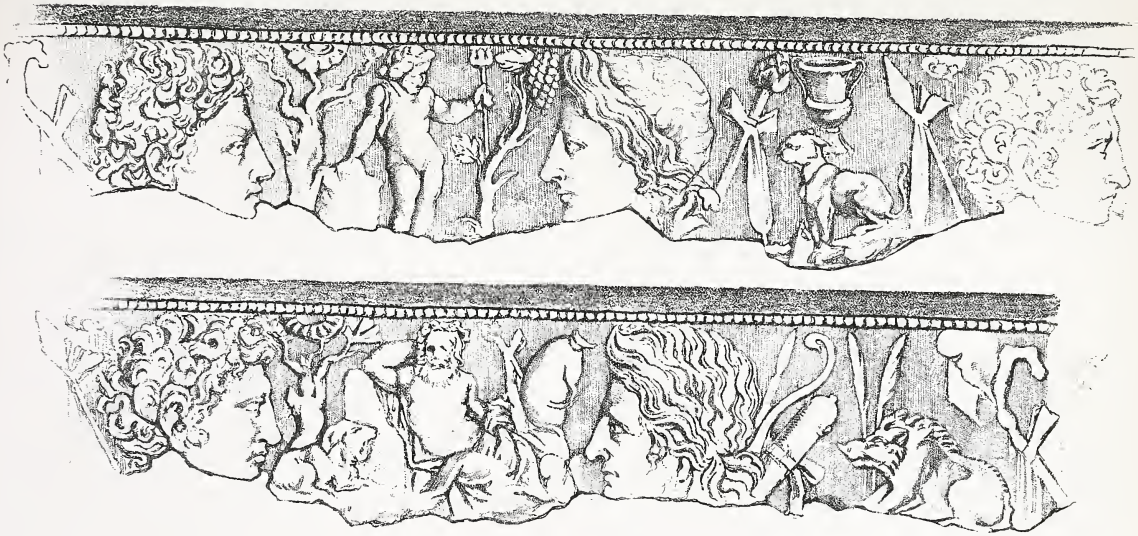
III—X vertieftgeschnittene Steine. Darunter besonders: V, No. 290: Apollo.

In dem Glasschrank in der linken Ecke einige gut erhaltene antike Gläser. In den sechseckigen Glaskästen rechts und links Teile antiken Goldschmucks; in dem linken unten Rest eines antiken Silbergefäfses: Heydemann, S. 81, T. IV, 1 (danach unsere Abbildung 29), „ein kleines Meisterstück griechischer Toreutik“.

Auf der einen Seite der jugendliche Dionysos zwischen Weinrebe und Feigenbaum (?) stehend; rechts davon Kopf des Dionysos, Thyrsos, Kantharos und Panther, links Kopf des Hermes (oder des Pan?) und Pedum. Auf der andern Seite der alte Silen bequem gelagert zwischen Pinie und Ziegenbock einerseits und Weinschlauch auf Felsen anderseits; links davon Kopf des Ares mit Lanze, rechts Kopf des Apollon mit Köcher und Bogen und ein Eber vor zwei hohen Schilfstauden.

Saal der Niobiden.

In dem Saal der Niobiden stehen aufser den sicher zu dieser Gruppe gehörigen Statuen noch eine Anzahl Figuren,



SILBERGEFÄSS IN FLORENZ

(NACH HEYDEMANN, HALL. WINCKELMANNSPROGR. 1878)

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

STATUE DER PSYCHE
IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

welche stilistisch nichts mit denselben zu thun haben und auch zum Teil nicht mit den sicheren Niobiden zusammen gefunden wurden. Wir werden den Beschauer zunächst vor diese einzelnen Figuren führen, damit sich alsdann die Aufmerksamkeit ungestört auf die echten Niobiden concentrieren kann.

Wir beginnen links vom Eingang mit der zweiten Figur.

169 (251). **Statue der gequälten Psyche.**

Erg. bei einer ersten Restauration l. Knie mit Unterschenkel, Gewand darüber, l. Schulter; bei einer zweiten Ergänzung beide Arme, Stücke des Gewandes und an dem Kopfe die Unterlippe, Nase, Hinterkopf und Haarschleife. In den Rücken ist ein viereckiges Stück eingesetzt; hier waren die grofsen Schmetterlingsflügel eingefügt. Der Hals und die Brust waren mehrfach gebrochen, doch scheinen die einzelnen Teile alt und zugehörig. Der Kopf ist nicht zugehörig.

Die besterhaltene Wiederholung befindet sich zu Rom im capitolinischen Museum (Helbig, Führer I, 431; Abb. 30). Der Kopf wendet sich mit schmerzlichem Ausdruck nach oben, die Rechte ist angstvoll vor den Busen gelegt und die Linke flehend erhoben zu denken.

Eros ist es, der Psyche verfolgt und peinigt, zu dem sie flehend ihr Auge erhebt, da ihr der Jammer den Busen beklemmt und die Kniee löst.

Dieser Moment ist mit einer solchen lebendigen Kraft zur Darstellung gebracht, dafs wir dem Künstler unsere Bewunderung nicht versagen können, auch wenn der Eindruck seiner Darstellung immer etwas Quälendes behalten wird. Der lebendige, scheinbar regellose Wurf des Gewandes, die Benützung desselben zur technischen Stütze, die ausdrucksvolle Stellung der gebrochenen Glieder, das Pathos des Antlitzes, die Composition der ganzen Gestalt in einem geschlossenen Contur, die Bekrönung durch die aufwärtsstrebenden Flügel — all das ist des höchsten Lobes wert.

Da unsere Wiederholung erst durch die Ergänzungen ihrer Flügel beraubt worden und gerade das bestgearbeitete Exemplar mit den Flügeln erhalten ist, so kann man mit Bestimmtheit behaupten, dafs die Figur zu dem Bestande des Originals der Niobiden nicht gehört hat, und es ist ziemlich müfsig, darüber Vermutungen aufzustellen, ob die Florentiner Figur einst mit den Florentiner Niobiden zusammen gestanden habe, als ein Glied dieser Gruppe, oder nicht.

Indessen hat die Gestalt sowohl in den Motiven des Gewandes als besonders in dem ungebrochenen Kopfe des römischen

Exemplares manche Verwandtschaft mit den Niobiden, so dafs sie in demselben Künstlerkreise wie jene entstanden sein wird. Die Arbeit des hiesigen Exemplares ist schlecht.

D. III, 254. *Vgl. Stark a. a. O. S. 299 ff.*

Darauf folgt die übernächste Figur rechts:

170 (249). **Statue einer Muse (sogen. Anchyrrhoe).**

Erg. unterer Rand der Basis, Teile des Gewandes, l. Arm, r. Arm fast ganz mit dem von der Hand erfafsten Teile des Himation, Hals, Nase, Lippenränder, Teil des Oberkopfes. Das Kopffragment gehört nicht ursprünglich zu dem Körper.

Die Figur gehört zu einer Musengruppe, deren Original aller Wahrscheinlichkeit nach von dem rhodischen Künstler Philiskos im zweiten Jahrhundert v. Chr. geschaffen wurde. Vielleicht soll mit der lebhaften Bewegung die Muse des Tanzes charakterisiert werden. Die Arbeit dieses Exemplares ist gut.

Wenn eine Wiederholung unserer Figur zu Ince-Blundell-Hall in England (Clarac 750, 1828; Michaelis, Anc. marbl. in Gr.-Br., S. 349) auf ihrer Basis die antike Inschrift Anchyrrhoe trägt, so beweist dies nur, dafs man in später römischer Zeit das Motiv der Muse nicht ungeschickt zur Darstellung der Mutter der Danaïden benutzt habe.

In der Beschreibung der Münchener Glyptothek (No. 304) wird eine Statuette, deren Gewand aus schwarzem Marmor gearbeitet ist, fälschlich für eine wenig modificierte Wiederholung unserer Figur und der Anchyrrhoe gehalten. Der Oberkörper ist dort halb entblöfst, und die Stellung der Beine ist umgekehrt. Diese Figur kehrt in einer Gruppe des Museums zu Hannover wieder als Andromeda, die, von Perseus unterstützt, vorsichtig den Felsen herabschreitet.

D. III, 256. *Vgl. Amelung, Basis des Praxiteles aus Mantinea S. 77 ff; über die Gruppe in Hannover Friederichs-Wolters, Bausteine, 1559.*

Wir wenden uns zu der Fensterwand und beginnen von links:

171 (245). **Statue des sogen. Narkissos.**

Erg. Kopf mit Hals, r. Arm, l. Arm bis auf den erhaltenen Ansatz der Hand im Rücken, Glied, Hälfte des l. Fufses und unterer Teil der Basis.

Das Motiv der Figur — der Jüngling ist auf die Kniee

gestürzt, im Rücken getroffen; die Linke tastet nach der schmerzhaften Wunde — hat Thorwaldsen zuerst veranlafst, auch diese Figur für ein Glied der Niobiden-Gruppe zu erklären. In der That finden sich denn auch fast vollkommen entsprechende Gestalten in zwei anderen antiken Darstellungen der Niobiden-Sage (Stark, Niobe T. IVa und T. VI). So würde also unsere Figur dem Motive nach wohl in unsere Gruppe passen. Indessen wurde sie nicht mit den übrigen Niobiden zusammen gefunden, und ihr stilistischer Charakter erscheint besonders an dem Gewande verschieden von dem dort erkennbaren. So ist zum mindesten die äufserste Zurückhaltung geboten, und bei einem Versuch, die Gruppe wiederherzustellen, mufs die Figur zunächst unberücksichtigt bleiben.

Die Composition ist nicht ungeschickt, und besonders gut ist die Verwendung des herabgeglittenen Gewandes, welches dazu dient, die weite Spreizung der Beine zu verhüllen und den zwischen beiden entstehenden leeren Raum mit seinen mannigfach bewegten Falten auszufüllen.

D. III, 260. *Vgl. Stark, Niobe S. 254 f.*

Folgt die übernächste Figur nach rechts:

172 (243). **Statue des Apollon Kitharödos.**

Erg. Kopf mit Hals, r. Arm, l. Hand, Zehen beider Füfse, Teile der Falten und der Basis. Der l. Arm war mehrfach gebrochen. An der l. Vorderseite, von der l. Brust bis zur l. Hüfte, ist eine lange schmale Bahn modern eingelassen.

Die Figur ist von Ergänzer und Gelehrten bisher für weiblich gehalten worden. Trotzdem die Brust aber stark entwickelt scheint, ist sie ausgesprochen männlich. Der Ergänzer hat dem Körper einen nach dem der jüngeren Niobe-Tochter gearbeiteten Kopf gegeben; die Hände läfst er mit entsetzter Geberde ausgestreckt sein, und im Zusammenhang mit dieser Auffassung hat er die ganze Figur zu weit zurückgelehnt.

Eine männliche Figur in einer derartig langen Bekleidung kann nur Apoll im Kitharöden-Gewande sein.

Und diesen hat denn die Figur auch ursprünglich dargestellt. Der linke Arm hielt eine grofse Kithara, welche dort, wo jetzt die moderne Bahn eingeflickt ist, den Körper berührte. Das linke Bein ist zur Unterstützung des Instrumentes hochgestellt. Der rechte Arm war einfach gesenkt und hing, wie die Spuren an der rechten Seite beweisen, näher am Körper herab; die Hand mufs das Plektron gehalten haben. Der Kopf war einfach gerade aus oder vielleicht eher nach der rechten Schulter gewendet.

So entwickelt sich vor unseren Augen eine nicht uninteressante Darstellung des Apollon Kitharōdos, deren Original noch dem Ende des fünften Jahrhunderts angehört haben mufs. Die Arbeit an dem Florentiner Exemplar ist roh und unempfunden.

D. III, 262. *Vgl. Stark a. a. O. S. 280 ff.*

In der Ecke links neben der Niobe:

173 (242). **Statue der sogen. Niobiden-Trophos.**

Erg. fast die ganze Basis, Teile des Gewandes, r. Arm nebst Schulter und fast der ganzen r. Brust, l. Arm mit dem erhobenen Teil des Himation, fast der ganze Nacken. An dem nicht zugehörigen Kopfe erg. die Nase.

Während der linke Arm richtig ergänzt ist, mufs die rechte Hand einstmals das Himation bei dem sichtbaren Knick gefafst haben. Nach dem dreieckigen Ausschnitt des Gewandes — man vergleiche die ältere Tochter der Niobe — und der reichen Knüpfung der Ärmel auf den Schultern, ferner der schlanken Bildung des Körpers und dem Überfall des Himation über den Rand der Basis kann das Original nicht älter sein, als die Wende des vierten zum dritten Jahrhundert. Doch scheint der Künstler mit Absichtlichkeit in der Faltenbildung des Chiton auf die steifere Gleichförmigkeit einer älteren Zeit zurückzugreifen.

Der schöne Kopf ist etwa ein volles Jahrhundert älter als die Statue. Er hat einen eigentümlich reizvollen Ausdruck matter Trauer.

D. III, 263. Über weitere ähnliche Köpfe und Wiederholungen vgl. Text zum Einzelverkauf von Arndt-Amelung,

No. 364—366. Eine bessere Wiederholung des Oberkörpers ist im Lateran, Benndorf-Schöne No. 38 (Torso einer Selene?). Eine sehr fragmentierte Replik der Figur (nur die Mitte des Körpers erhalten) ist bei den Ausgrabungen am Colosseum im Jahre 1895 zu Tage gekommen.

Die übrigen in diesem Saal befindlichen Statuen gehören sämtlich zu der Gruppe der Niobiden, wenngleich auch sie nicht alle an demselben Ort gefunden wurden. Die Einzelheiten werden bei Betrachtung der einzelnen Figuren zur Sprache kommen.

Die Sage von Niobe und ihren Kindern.

Dichtungen und Darstellungen.

O Niobe, con che occhi dolenti
Vedeva io te segnata in su la strada
Tra sette e sette tuoi figliuoli spenti.
Dante, Divina comedia, Purgat.

Niobe, die stolze und schöne Tochter des Tantalos, war Amphion, dem Sohne des Zeus, nach Theben gefolgt und hatte in der Ehe mit ihm sieben Söhne und sieben Töchter geboren. In ihrem freudigen Mutterstolz läfst sie sich hinreifsen, die Göttin Leto zu höhnen, die nur einem Zwillingspaar das Leben geschenkt, Apoll und Artemis. Ja, als die Thebaner der Leto und ihren Kindern einen Tempel erbaut, widersetzt sich Niobe in ihrem überschwänglichen Stolz der Verehrung der Gottheit. Da trifft sie die Rache der beleidigten Götter. Die beiden Kinder der Leto erheben sich, und unter ihren untrüglichen Pfeilen sinkt die ganze Schar der unglückseligen Kinder der Niobe, ihr ganzer Stolz, ihr ganzer Reichtum, ihre ganze Freude. Im innersten Kern ihres Wesens wird sie getroffen.

Sie selbst bleibt einsam zurück. Nachdem sie ihre Kinder alle in einem Grabe bestattet, zieht sie mit ihrer stummen Verzweiflung wieder heim in die Burg des greisen Vaters; dort erbarmen sich die Götter ihres Schmerzes und lassen sie zu fühllosem Fels erstarren. —

Neben der erschütternden Sage von Ödipus ist diese die gewaltigste Erfindung, die wir dem mythenbildenden Genius des griechischen Volkes verdanken. Die grandiose Einfachheit der Entwickelung und der Contraste, die tiefe, typische Tragik der Situationen machen den Mythus zu einem der wirksamsten Gegenstände der dramatischen Dichtung. Und so hat schon Äschylos eine Trilogie „Niobe“ aufführen lassen, von der uns aber leider nur wenig Fragmente die allgemeinste Kunde

übermitteln. Nach ihm hat Sophokles den Stoff in einem geschlossenen Drama behandelt, von dem uns nichts mehr erhalten ist.

Eben aus der Zeit des Sophokles stammt eine der ältesten und schönsten bildlichen Darstellungen der Katastrophe. Leider ist uns dieselbe nur in verschiedenen Auszügen erhalten, dessen schönsten, ein Relief, das sich in Petersburg befindet, wir abbilden (Abb. 30; die hauptsächlichsten Wiederholungen sind in Abbildungen zusammengestellt bei Baumeister, Denkm., Abb. 1759—61; vgl. über dieselben und ihr vermeintliches Original Hauser, Neuattische Reliefs, S. 74 ff, Furtwängler, Meisterwerke, S. 68 ff.; bei beiden ist das bei Stark, T. IVa, 2 abgebildete Fragment in Bologna, jetzt bei Prof. Milani in Florenz, übersehen). Seinem Stile nach gehört das Original in die spätere Lebenszeit des Sophokles, denn es stammt ohne Zweifel aus der Schule des Phidias.

Die Darstellung ist von einer aufserordentlichen Schönheit und inneren Gröfse. Die Gruppe am linken Ende, in der eine Schwester den sterbenden Bruder aufrecht hält und dieser sich rückwärts beugt, um den letzten Blick nicht von ihr zu lassen, ist so packend und von solcher Schönheit, dafs man sie kaum betrachten kann, ohne einen Schauer der Bewunderung zu empfinden

Alle Hauptzüge einer Composition, welche die Katastrophe der Niobiden erschöpfend und ergreifend zur Darstellung bringen will, sind in diesem Werke vorgezeichnet, und es blieb einem späteren Künstler nichts zu thun übrig, als das Einzelne seiner besonderen Aufgabe und seiner Individualität gemäfs neu zu gestalten und besonders die Physiognomien gegenüber der stilleren Allgemeinheit des älteren Werkes mit einem heftigeren Ausdruck des Pathos in seinen verschiedenen Äufserungen zu beleben.

Hierin liegt denn auch das Hauptverdienst und die Stärke des Künstlers, dem wir das Original unserer Gruppe verdanken.

Endlich sei noch das Fragment eines Gemäldes auf Marmor erwähnt, welches in Pompeji gefunden wurde, und das vor einem festlich geschmückten Palast Niobe mit einer kleinen Tochter und die Amme mit einem zusammenbrechenden Mädchen darstellt (Baum., Denkm. d. kl. A. Fig. 949). Das Original, welches ungefähr zu derselben Zeit wie unsere Gruppe entstanden sein wird, mufs ebenfalls berühmt gewesen sein, denn die Gruppe der Amme mit dem Mädchen kehrt unverändert auf römischen Sarkophagen wieder, auf denen die Katastrophe sonst abweichend dargestellt wird (z. B. München, Glyptothek, No. 205); wir werden ferner sehen, dafs auch eine Figur unserer Gruppe mit der zusammensinkenden Tochter des Gemäldes auffallende Verwandt-

NIOBIDEN-RELIEF IN ST. PETERSBURG

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

schaft hat, so dafs eine vollständige Unabhängigkeit des einen Werkes vom andern ausgeschlossen erscheint.

Herkunft der Florentiner Gruppe.

„Im Anfang des Jahres 1583 fanden in Rom drei Männer beim Graben in einer dem Thomasini de Gallese gehörigen Weinpflanzung in der Nähe der Laterankirche (also in der Gegend der alten Exquiliae) 14 antike Statuen, welche der Bildhauer Valerio Cioli in einem an den Segretario Maggiore Ser Guidi des Grofsherzogs Cosimo I. von Toskana gerichteten Brief als zur „storia di Niobe“ gehörig erkannte, und unter welchen er auch eine Ringergruppe von 2 Figuren erwähnt.“ „Da der Besitzer der Vigna sehr bald hinter den Wert dieser Statuen kam, so ist nicht unwahrscheinlich, dafs er sogleich an Ort und Stelle einige Ausbesserungen und Ergänzungen vornahm, vielleicht auch einige neben den Figuren gefundene, aber nur zum Teil zu ihnen gehörige Köpfe und Arme ansetzen liefs.“ (Vgl. No. 177 und die Ringergruppe in der Tribuna.)

„Der aus Settignano bei Florenz gebürtige Valerio Cioli wird nicht gezögert haben, sobald er der Statuen ansichtig geworden war, seinem Landesherrn in Florenz oder dessen Bruder in Rom, dem Kardinál Ferdinando de' Medici, einem der ersten Antikenkäufer seiner Zeit, Nachricht von dem Funde zu geben, und wirklich gelang es diesem bereits am 13. September 1583, die 12 Niobidenfiguren nebst der Ringergruppe käuflich zu erwerben.“ (Dütschke a. a. O., S. 136 f.)

Nachdem dieselben dann zunächst zu Rom in der Villa Medici Aufstellung gefunden, kamen sie im Jahre 1775 unter dem Grofsherzog Peter Leopold nach Florenz und 1795 mit anderen, die man als Niobiden ergänzte, in den eigens für sie erbauten Saal in den Uffizien.

Es kann nach alledem kein Zweifel sein, dafs die sicheren Niobiden, also zehn an der Zahl (den Pädagogen ausgenommen; von No. 177/180 und 178/179 je ein Exemplar), alle zusammen gefunden sind. Ob nun, trotz der Gründe, die dagegen sprechen (vgl die Ausführungen an Ort und Stelle), der Pädagog die fehlende elfte und die sogen. Trophos die zwölfte Statue war, oder ob es andere Figuren aus diesem Saale gewesen, können wir nicht mehr entscheiden und ist im Grunde gleichgültig.

Wir beginnen nun die Einzelbetrachtungen bei:

174 (241). Gruppe der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter.

Erg. an der Niobe Nase, Teil der Oberlippe, Unter-

lippe (am Kinne etwas verschmiert), Stück am Halse, l. Unterarm nebst dementsprechenden Gewandstücken, r. Hand mit Hälfte des Unterarmes und Kleinigkeiten am Gewande; an der Tochter Nase, die von der Hand der Mutter gedeckten Locken, r. Arm, l. Hand (der l. Arm und das l. Schulterblatt waren gebrochen und sind sehr zerstört), der aus dem Gewand hervorragende l. Fufs. An der Niobe sind beide Arme und der Kopf mit Hals besonders gearbeitet.

Niobe, in deren hoher Gestalt von mächtiger Fülle, umwallt vom weitbauschigen Gewande, und in deren schönem, vom reichsten Lockenschmuck umrahmten Haupte man ebenso die üppige Königstochter wie die stolze Mutter erkennt, die vierzehn Kindern das Leben schenken konnte, ohne zu altern, — sie scheint herbeigeeilt zu sein, da sie die mörderischen Pfeile schwirren hört. Und schon stürzt ihr in der Angst der Verzweiflung ihr jüngstes Töchterchen entgegen und drängt sich flüchtend zu dem Schofs der Mutter. Diese sucht ihren Liebling zu bergen, indem sie ihn an sich prefst und mit der Hand den Mantel erhebt, als Schutzwehr gegen die Geschosse. Ihr Haupt aber erhebt sie zu den strafenden Göttern mit dem Ausdruck der höchsten hülflosen Angst und des tiefsten Schmerzes. Der Stolz des Weibes ist in ihr gebrochen; sie empfindet nur noch als Mutter, der man ihr Alles rauben will.

Die sich ergebende Gruppe ist von der höchsten Schönheit. Der Contrast zwischen der mächtigen Gestalt der Mutter und dem zarten Körper der Tochter wird noch gehoben durch den enganliegenden duftigen Chiton des Kindes, der alle Formen hindurchschimmern läfst. Das Herbeieilen und Niederbeugen der Mutter, das Entgegendrängen und Festklammern der Tochter kommt auf das wahrste und ergreifendste zum Ausdruck und dient zu gleicher Zeit, die beiden Figuren zu einer fest in sich geschlossenen Gruppe zusammenzufügen. Alles aber überragt der Ausdruck, der in dem Antlitz der Niobe liegt und in der Wendung ihres Hauptes nach oben. Sie hat erkannt, woher die Pfeile kommen, und warum sie gesendet werden. In dem Jammer über diese Erkenntnis gipfelt ihre bewufste Empfindung,

KOPF DER NIOBE IN BROCKLESBY-PARK

und die Bewegungen, mit denen sie ihr Kind zu bergen sucht, erscheinen nur wie vom Instincte eingegeben.

Mag die ganze Gruppe aufgestellt gewesen sein, wie sie wolle, jedenfalls bildete die Mutter in ihrer alles überragenden Gröfse den Mittelpunkt. Von allen Seiten stürmen die Kinder, Rettung suchend, zu ihr. Über alle anderen aber, wie ein Felshaupt über die Wipfel der Bäume, erhebt sich das Antlitz der Mutter mit dem jammernden Aufblick zu den strafenden Göttern.

Die Gruppe steht auf ihrem jetzigen Postamente zu hoch, da das Gesicht der Tochter ganz verdeckt wird. Um einen möglichst richtigen Eindruck zu erhalten, trete man mit dem Blick auf die rechte Vorderecke der Basis so weit wie möglich zurück.

Ein besseres Exemplar des Kopfes der Niobe in Brocklesby-Park in England, abgeb. in Specimens of ancient sculpture 37 und neuerdings als Titelblatt bei Knackfufs, Allgemeine Kunstgeschichte (M. G. Zimmermann, Altertum und Mittelalter). Nach der Photographie, welche dieser Abbildung zu Grunde liegt, ist auch unsere Abb. 32 hergestellt; vgl. Michaelis, Ancient marbles, S. 227, No. 5. Eine weitere, schlechtere Copie des Kopfes in verkleinertem Mafsstab im Albertinum zu Dresden (Hettner No. 115).

D. III, 264. *Brunn-Bruckmann Taf. 311. Arndt-Amelung, Einzelverkauf No. 820—821.*

175 (257). **Älteste Tochter der Niobe.**

Erg. unterer Teil der Nase, Stück des Halses, l. Unterarm mit Hand und Teil des von der letzteren gehaltenen Mantels, r. Arm und Stück des von der Hand gehaltenen Mantels, das Sichtbare beider Füfse und Kleinigkeiten am Gewande. Der Kopf ist angesetzt, aber zugehörig. Auch hier ist Kopf mit Hals und Busen eingelassen; ebenso waren beide Arme auch ursprünglich besonders gearbeitet.

Eine der ältesten Töchter der Niobe, das Haar in der Haube geborgen, wie sie die Frauen im Hause trugen, im einfachen, hochgegürteten Chiton, eilt mit weiten Schritten auf ihre Mutter zu, indem sie den flatternden Mantel mit beiden Händen gefafst hält. Da scheint sie einer der Pfeile im Nacken zu treffen; die Linke fährt nach der tödlichen Wunde, und der Kopf beugt sich mit dem Ausdruck des heftigsten Schmerzes zurück. Auch in dem Gewande, dem Vorschlagen der Falten in ihrem unteren Teile, äufsert sich das plötzliche Einhalten der Figur; sie ist neben

der eben besprochenen Gruppe der Mutter wohl die ergreifendste und schönste der ganzen Reihe.

Der richtigste Standpunkt, von dem aus sich alle Motive der Figur am klarsten entwickeln, ist auch hier vor der rechten Ecke der modernen Basis. Erst von hier aus werden die flatternden Zipfel des Mantels und die Bewegung des linken Armes deutlich. Es ist also danach und wegen der Bewegung nach rechts hin sicher, dafs die Statue links von dem Mittelpunkt der Gruppe stand.

D. III, 265.

176 (256). **Jüngster Sohn der Niobe.**

Erg. fast die ganze Nase, Lippen, r. Arm, l. Hand mit Stück des Gewandes, Geschlechtsteile, das Sichtbare des r. Fufses, einige Zehen des l. Fufses, Rand der Basis. Kopf und l. Fufs waren gebrochen, sind aber zugehörig.

Die Figur dieses Knaben, der eilend nach links flüchtet, den lockigen Kinderkopf angstvoll zurückgewendet, ist nicht bestimmt, allein zu stehen, sondern sie gehört mit dem „Pädagogen“ (No. 138) zusammen, wie wir aus einer in Soissons gefundenen Gruppe ersehen (Abb. 33), in der beide auch zusammen gearbeitet sind. Der Pädagog sucht den Knaben zu schützen und zu halten; auch er eilt nach links und wendet den Oberkörper mit erhobener Linken zurück. Ob unsere Figur indes mit der in dem hiesigen Saale aufgestellten Statue des Pädagogen ursprünglich gruppiert gewesen sei, ist zweifelhaft, denn die letztere scheint allerdings nicht zu dem ursprünglichen Bestande der Gruppe zu gehören.

Der Knabe ist als Jüngster durch zierliche Sandalen ausgezeichnet, während alle anderen Söhne barfufs erscheinen. Der Mantel flattert in prächtigem Wurf um die zarte Gestalt, und besonders schön ist die Art, wie das linke Bein aus der Gewandung tritt. Der Knabe steht in einem ähnlichen Gegensatz zu der kräftigen breiten Figur des Pädagogen in seinem derbstoffigen Gewande wie die jüngste Tochter zur Mutter.

Da beide Figuren sich nach links bewegen, und es das Natürlichste ist, anzunehmen, dafs der Knabe zur Mutter flüchtet, mufs die Gruppe auf die rechte Seite vom Mittelpunkt gehören.

Wiederholung der Figur im Vatican; Helbig, Führer I, No. 382.

PAEDAGOG UND NIOBIDE
GRUPPE IN PARIS

SOHN UND TOCHTER DER NIOBE
FRAGMENT IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

D. III, 266.

Wir haben jetzt eine Tochter von der linken Seite, welche von links her getroffen wird, und diese Gruppe, welche vor einem Angreifer von rechts her flieht; demnach sind die beiden Götter nicht auf einer Seite gemeinsam anzunehmen, sondern sie haben die ganze Schar der Niobiden in die Mitte genommen, so dafs an ein Entweichen nicht zu denken ist. Deshalb wenden sich auch die Köpfe der Niobe und ihrer Tochter nach links, während nach rechts hin die Mutter schützend das Himation erhebt.

177 (255). **Aufwärts fliehender Niobide.**

Erg. der ganze untere Teil des Halses (von unten nicht sichtbar), Finger der r. Hand (diese und der Arm sind gebrochen, aber antik), Stück am r. Knie (auch hier mehreres gebrochen, aber antik), Stück in der l. Kniekehle, Zehen des l. Fufses, kl. Zehe des r. Fufses. An dem nicht zugehörigen Kopfe erg. Nase mit Teilen der Wangen, Lippen, Kinn und Ränder der Ohren. An dem Felsen links unten (an derselben Stelle wie bei der Wiederholung No. 180) befindet sich eine Aushöhlung; hier mufs der Felsen an einen anderen angestofsen haben.

In weitem Ausschreiten sucht der Knabe eine Felsklippe zu erklimmen, während sich Kopf und Körper — wegen des Kopfes vergleiche man die Wiederholung No. 180 — rückwärts wenden. Die auf der rechten Schulter festgespangte Chlamys ist, wie wir es häufig bei lebhaft bewegten Figuren sehen, z. B. beim Meleager auf Sarkophagen und beim eilenden Hermes, um den linken Arm geschlungen und wird von der linken Hand fest angezogen.

Da der rechte Fufs bei der jetzigen Aufstellung vollkommen verschwindet, und aufserdem die Arbeit an der Chlamys auf dem Rücken lebendiger ist, als vorne, so kann kein Zweifel sein, dafs wir die Figur in der Hauptsache so zu sehen haben, wie sich die andere Wiederholung in diesem Saale dem Beschauer darstellt. Bei dieser wird man ferner bemerken, dafs erst bei dieser Ansicht das Übertriebene und Unmögliche der Wendung des Kopfes verschwindet. Da die letztere und die Richtung des Blickes nur dem Verfolger gelten kann, vor dem der Knabe flieht, so ist man gezwungen, diese Figur auf die linke Seite der Mutter zu versetzen.

D. III, 267.

178 (254). **Auf das linke Knie gestürzter Niobide.**

Erg. Teil der Nase, Lippenränder, Geschlechtsteile, Teile der Gluteen, vier Zehen des r. Fufses und gröfserer Teil der Basis. Das r. Bein zweimal gebrochen. In der r. Weiche gegenüber der r. Hand ein Loch für die Befestigung eines Pfeiles.

Der Jüngling ist von einem Pfeil in der rechten Weiche getroffen worden und auf das linke Knie niedergestürzt. Mit der Linken sucht er sich auf den Felsen zu stützen, auf den auch seine Chlamys niedergeglitten ist, mit der Rechten den Pfeil aus der Wunde zu ziehen. Der Kopf aber beugt sich mit schmerzlichem Ausdruck in den Nacken; der Blick ist nach oben gewendet.

Unser Exemplar unterscheidet sich von der danebenstehenden Wiederholung dadurch, dafs die Chlamys nicht wie dort über den rechten Oberschenkel geworfen ist. Doch ist dieses sicher das Ursprüngliche. Bei unserer Figur brechen die Falten hinter dem linken Oberschenkel unvermittelt ab. Der Copist hat sich einen Teil der Arbeit erspart.

An beiden Repliken ist der linke Unterschenkel nicht ausgeführt; die Figur mufste also so gestellt sein, dafs es dem Beschauer nicht möglich war, die Rückseite zu betrachten.

Verschiedene Anzeichen bei beiden Figuren sprechen ferner dafür, dafs dieselben beide von rechts her, von der rechten Ecke der modernen Basis aus, gesehen sein wollen. In dem Nacken unseres Exemplares ist das Haar nicht ausgearbeitet. An der Wiederholung verbindet eine Stütze den vorderen Zipfel des vom rechten Oberschenkel herabhängenden Gewandes mit dem dahinter sichtbaren Teil desselben. Unter der Sohle des rechten Fufses ist noch behauener Marmor stehen geblieben. All dies und auch die mangelhafte Bildung des linken Knies verschwindet erst bei dem angedeuteten Standpunkt, wie auch der Ausdruck des Gesichtes erst von diesem aus recht eindrücklich wird, d. h. wenn man dasselbe nicht nur im Profil erblickt. Ferner mufs die Figur tief gestanden haben, wie etwa die Wiederholung aufgestellt ist.

Wir müssen also annehmen, dafs die Gestalt sich links von dem Mittelpunkt befand, und dazu pafst auch, dafs sie von links her getroffen wird. Ihr Blick aber wendet sich nicht im letzten Auflehnen des Stolzes empor zu den Göttern, wie man gesagt hat, sondern zur Mutter, zu der er sich flüchten wollte; ihr gilt sein letzter, schmerzvoller Blick.

Man hat das Loch für den Pfeil bisher nicht beachtet und

daher die ganze Figur und besonders das Motiv des r. Armes falsch aufgefafst.

D. III, 268. *Michaelis im Jahrb. d. J. 1891 S. 236 No. 170.*

179 (253). **Wiederholung von No. 178.**

Erg. Nasenspitze, Rand des r. Ohres, Geschlechtsteile, unterer Teil der Basis und Kleinigkeiten an den Gluteen und am Gewande. Auch hier an der r. Hüfte ein Loch für den Pfeil und entsprechend in dem Gewand auf dem Schenkel eine Bahn für den übrigen Teil des Geschosses.

Vgl. No. 178.

Eine dritte Wiederholung befindet sich im capitolinischen Museum, Helbig, Führer I, No. 441; auch bei dieser ist ein jetzt verschmiertes Loch für den Pfeil an derselben Stelle vorhanden. Eine Wiederholung des Kopfes im Museo Chiaramonti des Vatican, No. 389.

D. III, 269.

180 (252). **Wiederholung von No. 177.**

Erg. Nase, zwei Stücke (vorne und hinten) am Halse, r. Hand und Teil des r. Oberarmes, Glied, Stücke am r. Oberschenkel, unter dem l. Ellenbogen und über der l. Ferse und Kleinigkeiten. Mehrfach gebrochen. Der Kopf ist eingesetzt und zugehörig.

Vgl. No. 177. Wiederholungen des Kopfes sind die Köpfe der Ringer (No. 66). Das längere Lockenhaar ist für die Jugend des Knaben bezeichnend; die älteren Söhne tragen das Haar nach Weise der Athleten kurzgeschoren.

D. III, 253.

181 (250). **Aufwärts schreitender Niobide.**

Erg. untere Hälfte der Nase, Lippenränder, r. Ohr, Stücke des Halses, der r. Unterarm mit Teil der Chlamys. Kopf, l. Arm mit Chlamys und r. Bein waren gebrochen (das Bein zweimal). Sehr bestofsen die l. Seite des Kopfes.

Der Jüngling schreitet fliehend nach rechts empor, indem er den Mantel schützend mit dem linken Arme erhebt. Einen Augenblick scheint er inne zu halten und wendet den Kopf mit dem Ausdruck tiefen Schmerzes empor. Der Ergänzer hat der Rechten eine Bewegung gegeben, als

wolle dieselbe eine Schwester oder einen Bruder, den wir uns unten knieend vorstellen müfsten, beschützen. In der That mufs, nach den Ansätzen zu schliefsen, der Arm eine im allgemeinen entsprechende Haltung gehabt haben.

Da die Rückseite des Kopfes, Gewandes und Felsen ganz roh gelassen ist, so ist es zweifellos, dafs die Figur nur von vorne gesehen werden sollte. Wegen der Bewegung nach rechts hin und des Zurückblickens ist es am wahrscheinlichsten, dafs die Gestalt auf die linke Seite der Gruppe gehörte.

Es ist kein Grund, die Statue von dem ursprünglichen Bestande der Gruppe auszuscheiden, da Marmor und Stil vollkommen mit allen sicheren Gliedern derselben übereinstimmen.

D. III, 255. *Brunn-Bruckmann Taf. 315a.*

182 (248). **Ältester Niobide.**

Erg. untere Hälfte der Nase und Unterlippe, l. Arm, fast der ganze r. Unterarm mit der Hand und Teil der Chlamys, r. Fufs, unterer Teil der Basis, Kleinigkeiten in den Falten der Chlamys und an der Basis. Mehrfach gebrochen. Auf dem l. Oberschenkel in den Falten der Chlamys Ansatz zu einer starken Stütze.

Die Figur ist allein für sich nicht zu verstehen. Die Lösung des Rätsels giebt uns ein Fragment, welches sich im Vatican befindet (Helbig, Führer I, No. 207), und das wir hierneben abbilden (Abb. 34; erg. der l. Zeigefinger und der l. Fufs des Mädchens; unter der rechten Brust ein Loch für den Pfeil; eine Stütze in den Falten der Chlamys an derselben Stelle, wie bei dem Florentiner Exemplar; der Kopf des Mädchens ist antik, aber nicht zugehörig). Hier ist das linke Bein des Jünglings mit dem Gewande, übereinstimmend mit der Florentiner Statue, erhalten, daran gelehnt eine zusammensinkende Schwester, und zwar war dieselbe mit der Gestalt des Bruders aus einem Stück gearbeitet. Betrachten wir jetzt das Gewand auf dem linken Oberschenkel unseres Exemplares genau, so erkennen wir, dafs der Rand an derselben Stelle, wo bei dem römischen Fragment der Arm des Mädchens aufliegt, abgearbeitet ist. Die Falte, welche in Rom von der rechten Hand des Mädchens berührt wird, ist hier ergänzt. Die grofse Stütze, deren Ansatz bei beiden Exemplaren weiter oben erhalten

ist, mufs zur Verbindung mit dem linken Arm des Jünglings gedient haben und wurde von dem Kopfe des Mädchens verdeckt. Hieraus ergiebt sich denn, dafs auch bei dem Florentiner Exemplar die Schwester einst mit dem Bruder zusammengruppiert, aber nicht aus einem Stück gearbeitet war. Man erinnere sich der ähnlichen Erscheinung bei der Gruppe des Pädagogen mit dem jüngsten Knaben.

Der Bruder ist zu der jüngeren Schwester herzugeeilt, um sie wider die mörderischen Geschosse zu schützen; mit dem rechten Arme sucht er den weiten Mantel über sich und die Schwester zu breiten; da wird, trotz seines Schutzes, die Schwester unter der rechten Brust getroffen, und an seiner Seite sinkt sie zusammen, „still, wie eine geknickte Blume". Er aber erhebt den Blick voll Grauen und Schmerz dorthin, von wo das tödliche Geschofs gegen die Schwester entsendet wurde, zur Artemis.

Die Gruppe kann nur links von dem Mittelpunkt eine Stelle finden. Nur hier erklärt es sich, dafs der Jüngling sich und die Schwester nach links hin schützen will, und nur wenn man die Figuren etwas von rechts betrachtet, entwickelt sich alles klar und schön. Weiter kann man nur sagen, dafs die Gruppe von hinten nicht gesehen werden sollte, denn an dem vaticanischen Fragment fehlt der rechte Unterschenkel des Mädchens ebenso wie der linke an den beiden Exemplaren des einen, auf das Knie gestürzten Bruders No. 178 und 179. Wenn trotzdem die linke Gesichtshälfte des Jünglings sehr viel besser und frischer gearbeitet erscheint, als die rechte, so wird das darin seine Erklärung finden, dafs eben die letztere weit mehr von dem modernen Bearbeiter zu leiden gehabt hat. An der linken Seite erkennt man auch noch, dafs der Jüngling durch verschwollene Pankratiasten-Ohren als athletisch erzogen charakterisiert werden soll.

Nun vergleiche man die Figur des Mädchens mit der entsprechenden auf dem oben besprochenen Gemälde. Die Übereinstimmung ist grofs und kann kaum zufällig sein.

Ein wohl nur scheinbarer Unterschied zwischen der Florentiner Figur und dem vaticanischen Fragment besteht darin, dafs das Bein des Bruders bei dem Fragment steiler steht und höher aufgesetzt ist. Doch kann dies durch eine entsprechende Einlassung der einzelnen Basis in den allgemeinen Felsboden der Gruppe ausgeglichen gewesen sein.

D. III, 257. *Brunn-Bruckmann Taf. 315 b.*

183 (247). **Der Paidagogos.**

Erg. Kopf mit Hals, beide Arme, ein Stück an der Aufsenseite der r. Wade, l. Ferse, Felsrand der Basis und Kleinigkeiten.

Man vergleiche die Ausführungen bei No. 176 und die Abbildung der in Soissons gefundenen Gruppe, an welcher übrigens der barbarische Kopf des Pädagogen ebenfalls ergänzt ist. Da der Boden unserer Statue glatt ist, während der aller übrigen sicheren Figuren aus dem einstigen Funde der Gruppe deutlich als Felsboden charakterisiert ist, so ist es zweifelhaft, ob dieselbe mit den übrigen zusammengehört. Jedenfalls ergänzt ja die Figur den Bestand der Gruppe richtig, wie uns die Wiederholung aus Soissons beweist. Aus derselben ersehen wir ferner, dafs die Ergänzung des Gewandes mit langen Ärmeln bei unserm Exemplar das Richtige getroffen hat.

D. III, 258. *Michaelis im Jahrb. d. J. 1892 S. 97 No. 51.*

184 (246). **Jüngere Tochter der Niobe.**

Erg. Nase, unteres Ende des von der r. Hand im Rücken gefafsten Gewandes, l. Hand, Stück am l. Ellenbogen, beide Füfse, der untere und vordere Teil der Basis. Der r. Arm und die r. Schulter waren gebrochen. Das Nackte des Busens mit Hals und Kopf sind besonders gearbeitet und befestigt.

Das Mädchen eilt in fliegender Hast nach rechts, den Kopf angstvoll erhoben. Als Jüngere ist sie im Vergleich zu No. 175 kenntlich an der weniger entwickelten Form der Gestalt und des Gesichtes, an dem feineren, durchscheinenden Ärmelgewande, das an den Schultern von Bändern gehalten wird, und an dem schmuckeren Aufputz der Haare. Ein Mantel, der um den Körper und den linken Arm geschlungen ist, und den die Rechte im Rücken erfafst, schlägt in weiten, bauschigen Falten zurück, in prächtigem Contrast zu den feinen Rippen und Falten des Chiton-Stoffes.

Die Figur gehört ebenso wie die der älteren Schwester auf die linke Seite der Mutter, zu der sie sich flüchtet.

Die nebenstehende Abbildung 35 giebt eine der herrlichsten,

STATUE EINER NIOBIDE IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G. MÜNCHEN 1897.

antiken Statuen wieder, welche sich im Museo Chiaramonti zu Rom befindet (Helbig, Führer I, No. 74). Wie uns der erste Blick belehrt, stimmt dieselbe mit unserer Figur in den Hauptzügen überein, zeigt aber im einzelnen Abweichungen. Während die Florentiner Figur ein Gewand mit langen, engen Ärmeln von feinbrüchigem Stoffe trägt, ist die römische Figur in einen Chiton mit den häufigeren, weiten Knöpfärmeln und aus dem gleichen schweren Stoffe wie das Himation gekleidet.

Nun hat man früher die römische Statue für eine dem Original ganz ebenbürtige und getreue Copie erklärt und geglaubt, alle Abweichungen des Florentiner Exemplares für Verschlechterungen eines ungeschickteren Copisten halten zu müssen. Genauere Studien über die Art antiker Copisten haben indes zu einem andern Resultat geführt. Es erscheint undenkbar, dafs ein solcher, besonders einer von dem geringen Grade dessen, der die Florentiner Niobiden lieferte, sich die ganze Mühe, ein feinbrüchiges Gewand in lebhafter Bewegung darzustellen, erst geschaffen habe, wenn ihm sein Vorbild die einfachen, ruhigen Flächen und Falten bot, wie wir sie an dem vaticanischen Exemplar finden. Zudem steht nun dieses weit über dem Niveau dessen, was wir von römischen Copisten-Händen gewöhnt sind, und zeigt vielmehr alle Vorzüge eines griechischen Meifsels.

Nach alledem scheint es zweifellos, dafs wir in der hiesigen Figur eine künstlerisch nicht hoch stehende, aber genaue römische Copie besitzen, in der Niobide Chiaramonti dagegen eine künstlerisch sehr hochstehende, aber ganz selbständige griechische Umarbeitung und zwar aus pergamenischer Zeit, als sich gegen die feine Anmut des vierten und die raffinierte Eleganz des dritten Jahrhunderts eine Reaktion im Geschmack einstellte, und man mit eigenen Mitteln die grofsartige Einfachheit der Periode des Phidias wieder zu erreichen suchte.

Der Vergleich beider Figuren ist deshalb äufserst lehrreich für den Unterschied im Geschmack zweier grofser Stilepochen.

D. III, 259. *Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 645. Brunn-Bruckmann Taf. 312.*

185 (244). Der tot ausgestreckte Niobide.

Erg. unterer Teil der Nase, r. Arm, Geschlechtsteile, r. Fufs mit Knöchelpartie, ein Stück über dem Knöchel und drei Zehen des l. Fufses. Auf der Höhe des Oberkopfes Ansatz für die r. Hand, welche also eine etwas andere Lage hatte. In den beiden Wunden in der Brust und in der r. Seite waren einst Pfeile befestigt.

Von beiden Seiten zugleich getroffen, ist der Jüngling rücklings auf seine Chlamys niedergestürzt. Die Linke ruht kraftlos auf dem Körper, die Rechte am Haupte, nach

dem sie im Schmerze gegriffen; matt sinkt das Antlitz zurück, dessen Auge im Tode gebrochen ist.

Die Lage des Körpers und der einzelnen Glieder ist von einer wunderbaren Geschlossenheit und ausdrucksvollen Schönheit; das Einzelne läfst sich eher an einer sehr viel besseren Wiederholung in der Glyptothek zu München (No. 141; Brunn-Bruckmann Taf. 314) würdigen. Unser Exemplar hat mehr als alle anderen hiesigen Niobiden unter der modernen Überarbeitung und Glättung gelitten. Eine dritte Wiederholung befindet sich in Dresden (Hettner, No 303).

Für die Stelle, welche die Figur einstmals innerhalb unserer Gruppe einnahm, ist es nun von Wichtigkeit, dafs die l. Kopfhälfte ganz vernachlässigt ist; diese mufste also dem Beschauer verborgen sein. Das wird aber erreicht, wenn wir die ganze Figur höher stellen. Es würde also auch die linke Hälfte der Basis ganz von der Figur verdeckt gewesen sein. Dem scheint zu widersprechen, dafs das Gewand auf dieser Seite weit mehr ausgearbeitet ist, als an der rechten, sichtbaren Seite. Indes scheint hier die Hand des modernen Überarbeiters ganz besonders thätig gewesen zu sein, und auf jeden Fall ist die Behandlung der Kopfhälften für die Stellung entscheidend.

An dem Münchener Exemplar sind beide gleich ausgeführt; von dem Gewand ist dort nichts erhalten.

Dieses letztere ist bei der Dresdener Wiederholung an der linken Seite der Figur ganz vernachlässigt; die Hauptansicht mufs also auch hier von rechts her gewesen sein. Dagegen ist aber die rechte Gesichtshälfte der linken gegenüber vernachlässigt. Dies kann sich wohl nur dadurch erklären, dafs das Dresdener Exemplar bestimmt war, tief zu stehen — ob allein oder mit der ganzen Gruppe, ist unbestimmt. Dazu wird eine starke Wendung der ganzen Gestalt nach ihrer r. Seite gekommen sein, so dafs die r. Gesichtshälfte von dem r. Arm verdeckt wurde. Eine solche Wendung müssen wir auch für das Münchener Exemplar nach der Lage des Gliedes annehmen.

Genau die Stelle zu bestimmen, wo sich die Figur befand, ob am Flügel oder in der Mitte der Gruppe, ist unmöglich.

D. III, 261.

Wir beendigen hiermit die Betrachtungen der einzelnen Figuren.

Die ganze Gruppe mufs ursprünglich aus der Mutter, sieben Töchtern, sieben Söhnen, dem Pädagogen und vielleicht einer Amme bestanden haben. Erhalten sind die Mutter, vier Töchter,

sechs Söhne und der Pädagoge. Es fehlen also drei Töchter, ein Sohn und eventuell die Amme.

Durch das Fehlen dieser Figuren ist es aufserordentlich erschwert, sich eine genügende Vorstellung von der Art zu machen, wie einstmals alle diese einzelnen Gestalten und Gruppen zu einem einzigen grofsen Gesamtbilde vereinigt waren. Nach einer älteren Ansicht, welche besonders von Welcker vertreten wurde, sollte die Gruppe in dem Giebel eines Apollon-Tempels gestanden haben. Indessen widerspricht dem die deutliche Angabe und Benutzung des Felsterrains zu sehr, und vor allen Dingen wäre es ganz unmöglich, den liegenden Niobiden in der bedeutenden Höhe eines Giebels gehörig sichtbar werden zu lassen. Dann hat man eine malerische Gruppierung auf natürlichem Felsboden angenommen. In der That sprechen hierfür vor allem die beiden Jünglinge No. 177/80 und 181; es wäre unverständlich, wenn dieselben so grofse Anstrengungen machten, nur um einzeln aufragende Klippen zu überwinden. Diese letzteren vielmehr müssen sich in ein gröfseres Ganzes von Felsgestein eingefügt haben und gleichsam nur als Stufen erschienen sein, auf denen man eine höher gelegene Terrasse erreichen konnte.

Vollkommen frei jedoch, wie z. B. die Gruppe des farnesischen Stieres, kann die unsere nicht gestanden haben, denn wir fanden bei mehreren Figuren Anzeichen, dafs dieselben lediglich auf die Vorderansicht berechnet waren. Das Ganze mufs hinten an eine Wand angestofsen haben, gegen die sich die Gruppen reliefmäfsig abhoben. Da andere Figuren hingegen, augenscheinlich mit Absicht, auf allen Seiten fast gleichmäfsig ausgeführt sind, so dürfen wir annehmen, dafs nur ein Teil sich dicht an der Wand befunden, während diese anderen freier hervortraten, so dafs der Beschauer eventuell auch ihre abgewendete Seite zu Gesicht bekommen konnte.

Damit ist das Allgemeinste des Arrangements gegeben, und man hat sich nur davor zu hüten, sich die Höhe der verschiedenen Terrassen und des ganzen Bodens zu stark vorzustellen, denn, wie wir gesehen haben, steht die Gruppe der Mutter, welche den hervorragenden Mittelpunkt bildet, auf ihrer jetzigen Basis schon etwas zu hoch.

Für die Verteilung der Glieder im einzelnen haben sich uns bei der Einzelbetrachtung schon einige Anhaltspunkte ergeben.

Auf der linken Seite der Mutter müssen danach gestanden haben: die beiden fliehenden Töchter, die Gruppe des Bruders mit der zusammenbrechenden Schwester, die beiden fliehenden Söhne und der ins Knie gesunkene Sohn, also sieben Gestalten im Ganzen. Auf der rechten Seite stand jedenfalls die Gruppe des Pädagogen mit dem jüngsten Sohn; in betreff des Toten

kann man zweifelhaft sein. Da nun ohne die Mutter und die eine Tochter, welche die Mitte einnahmen, mit Amme fünfzehn Personen übrig bleiben, ohne Amme vierzehn, und diese sich jedenfalls symmetrisch auf beide Seiten verteilt haben, so scheint in der That die linke Seite vollständig erhalten zu sein.

Das ist auch nach anderen Gründen äufserst wahrscheinlich. Es ist weit glaublicher, dafs bei der einstigen Verschüttung oder Zerstörung die zusammenstehenden Figuren auch zusammen erhalten geblieben sind, und dafs sich die Vernichtung gegen einen zusammenhängenden Complex richtete, weit glaublicher, als dafs Zufall oder Barbarei willkürlich ihre Opfer aus der Gruppe herausgegriffen und andere Glieder willkürlich geschont habe.

Es würde sich danach ferner ergeben, dafs die Gruppe des Pädagogen mit dem Söhnchen, das einzige Sichere von der rechten Seite, sehr dicht bei der Mutter gestanden habe, und dafs der Tote eher auf die linke Seite gehörte oder doch in die Mitte.

Für die Anordnung der einzelnen Glieder auf dieser Seite ist zunächst die verschiedene Gröfse der Figuren zu beachten. Die gröfste Figur ist die älteste Tochter (No. 175, Höhe 1,82 m); dieselbe entspricht in ihrer Gröfse gerade dem Pädagogen. Dann folgt die jüngere Tochter (No. 184, Höhe 1,76 m), dann der älteste Sohn mit der zusammensinkenden Schwester (No. 182, Höhe 1,70 m). Diese vier werden sich denn auch zunächst an die Mutter angeschlossen haben, und man kann im Grunde nur zweifeln, ob die jüngere oder die ältere Schwester neben der Mutter gestanden habe. Der Pädagog gehört also auch seiner Gröfse nach an die entsprechende Stelle der rechten Seite.

Die drei übrigen Figuren haben dann augenscheinlich die äufserste Ecke eingenommen. Bei zweien wiederholt sich das Hinanstreben, und auch bei der dritten steigt der Felsen nach rechts hin empor.

Die Florentiner Figuren stehen, was ihre Ausführung angeht, künstlerisch auf keiner bedeutenden Höhe. Die Arbeit im Einzelnen ist plump und leblos, und alles, was uns an ihnen fesselt, ist der Abglanz von der Pracht und Schönheit des einstigen Originales. Was der Copist nicht verderben konnte, sind vor allem die Motive, welche sich in bewunderungswerter Fülle entwickeln, jedes einzelne voll Kraft und Wahrheit. Derselbe Reichtum offenbart sich auch in etwas scheinbar nur Äufserlichem: der verschiedenen Kleidung der vier Töchter, welche indessen damit nicht nur äufserlich geschieden werden. Die Hauptkraft des Künstlers aber mufs in der Darstellung des Schmerzes in den Zügen des Gesichtes gelegen haben, denn mehr als alles andere ergreift uns noch jetzt trotz der Ver-

flachung seitens des schwächlichen Copisten der Ausdruck der Köpfe, in denen wir die ganze Stufenleiter schmerzlicher Gefühle von der verzweiflungsvollen Angst vor dem Tode, dem ersten Empfinden des nahenden Endes bis zum letzten Aushauchen mit vollkommener Wahrheit und dennoch mit stiller Mäfsigung dargestellt finden, so dafs nirgends eine Verzerrung unser Auge beleidigt. Je stiller aber ein Künstler das Antlitz eines Leidenden erscheinen läfst, ohne dabei den Ausdruck des Leidens selbst zu schwächen, desto mehr erhalten wir die Vorstellung eines seelischen Schmerzes, denn nur der körperliche Schmerz äufsert sich in starken Verzerrungen. Daher kommt es denn auch, dafs der Beschauer unserer Gruppe sich trotz des grauenvollen Gegenstandes niemals abgestofsen fühlen wird, weil sein Interesse immer auf das innerliche Leiden der Dargestellten gebannt bleibt, und damit auch nur sein innerliches Mitleiden für dieselben geweckt wird.

Dieses künstlerisch feine und grofse Mafshalten, sowie die stilistischen Eigentümlichkeiten des Werkes in der Darstellung der Körper, Köpfe und Gewänder lassen uns keinen Zweifel, in welcher Periode der griechischen Kunstgeschichte wir den Schöpfer des Originales zu vermuten haben. So ist z. B. in den sämtlichen Figuren von chiastischer Bewegung, von Contrapost der Gliedmafsen oder Körperteile fast keine Spur zu finden. Das wäre bei einer derartigen Aufgabe in der Zeit nach dem Auftreten des Lysipp undenkbar (vgl. die Ausführungen zu den Figuren im Palazzo Vecchio). Wir müssen den Künstler in den älteren Generationen suchen, und hier kann wieder nur eine Periode in Betracht kommen, die zweite attische Schule.

Nun kommt hinzu, dafs uns bei Plinius von einer Gruppe der Niobe mit ihren sterbenden Kindern berichtet wird, welche in Rom den Tempel des Apollo Sosianus zierte, und in betreff deren man zweifelhaft war, ob sie von Praxiteles oder von Skopas herrühre. Man hat mit Recht bisher nicht daran gezweifelt, dafs uns in den Florentiner Figuren und ihren Repliken Wiederholungen der Bestandteile eben jener Gruppe erhalten seien, und die Ansichten gingen nur darüber auseinander, ob man Praxiteles oder Skopas als Urheber annehmen solle. Die meisten Gelehrten entschieden sich jedoch allein wegen des pathetischen Gegenstandes für den Parier Skopas, in dessen Werken man auch sonst das Vorwalten einer leidenschaftlichen Melancholie zu bemerken glaubte, soweit man wenigstens nach der schriftlichen Überlieferung ahnen konnte; dagegen schien sich der Athener Praxiteles vielmehr durch ein heiteres, liebenswürdiges Temperament ausgezeichnet zu haben, dem man die Wahl eines solchen Stoffes, wie der Untergang der Niobiden, nicht zutrauen mochte.

Inzwischen sind wir durch weitere Funde und Studien in

den Stand gesetzt, uns auch von den einzelnen stilistischen Eigenheiten an den Werken beider Meister eine lebhaftere Vorstellung zu machen. Danach kann es nicht zweifelhaft sein, dafs wir in der That Skopas als den Künstler der Niobidengruppe anerkennen müssen.

Besonders charakteristisch für ihn ist die Bildung der Augen, deren kugelrund gebildeter Apfel zwischen stark herausgearbeiteten Lidern liegt, von denen das obere an dem äufsern Augenwinkel von einem starken Wulst unter dem Brauenbogen gestreift oder überschnitten wird. Der innere Augenwinkel ist so weit vertieft, dafs er tiefer im Schädel liegt, als der äufsere, eine bewufste Abweichung von der Natur zum Zweck der Hervorbringung starker Schatteneffekte. Die Stirn ist über den Brauen breit vorgewölbt. Der Mund, klein gebildet, mit lebhaft aufgeworfenen Lippen, ist leicht geöffnet und läfst die obere Reihe der Zähne sehen; die Nasenflügel sind wie bei lebhaftem Atmen erhoben.

All diese Eigentümlichkeiten finden sich nun an den Köpfen der Niobiden in sehr starkem Grade, während dieselben nichts von der duftigen Zartheit und Feinheit der praxitelischen Werke besitzen. Auch die Form der männlichen Schädel ist nicht praxitelisch.

Ist es demnach gesichert, dafs die Gruppe ein Werk des Skopas war, so können wir auch aus der verhältnismäfsigen Kleinheit der Köpfe und Feinheit der Gesichtszüge und besonders aus der flüssigen Bildung der Körperformen schliefsen, dafs dieselbe der späteren Lebenszeit des Künstlers angehört. Dafür scheint denn auch der ursprüngliche Aufstellungsort, den wir mit grofser Wahrscheinlichkeit bestimmen können, zu sprechen. Jener Tempel des Apollo Sosianus ist gegründet von C. Sosius, der unter Antonius als dessen Legat in Syrien und Kilikien befehligte, Antigonos von Judäa besiegte, Jerusalem eroberte und im Jahre 35 v. Chr. in Rom einen Triumph feierte. Ohne Zweifel als Weihgeschenk für seine Siege erbaute er den Tempel des nach ihm genannten Apollo, als dessen Cultbild er eine in Seleukia erworbene Statue des Gottes aus Cedernholz aufstellte, während er zugleich den Tempel mit der ebenfalls aus Kleinasien entführten Gruppe schmückte. Nach Kleinasien war Skopas aber erst in der Mitte des vierten Jahrhunderts berufen worden, als in Ephesos der neue Tempel der Artemis und in Halikarnafs das Grabmal des Maussolos errichtet wurde. Zu dieser Zeit aber mufste Skopas schon ein älterer Künstler sein, wenn auch noch lange nicht am Ende seiner Laufbahn, denn ein Drittel all der Werke, welche uns von ihm überliefert werden, sind in Kleinasien entstanden, unter diesen besonders eine andere, sehr grofse, vielgliedrige Gruppe, welche schon oft und mit Recht mit der Gruppe der Niobiden verglichen worden

ist. Dieselbe stellte dar: Neptun, Thetis und Achilleus, umgeben von Nereïden, die auf Delphinen, Ungeheuern und Meerrossen saſsen, von Tritonen, dem Chor des Phorcus, groſsen Fischen und vielen anderen Meerwesen. Auch die Aufstellung dieser Gruppe können wir uns nicht anders vorstellen, als daſs sich die malerisch verschlungenen Massen der Meerwesen von den beiden Flügeln nach der Mittelgruppe zu bewegten.

Nach alledem wird man das Original der Gruppe ziemlich sicher in das Jahrzehnt nach 350 datieren dürfen, und wir gewinnen damit einen wichtigen Merkstein für die Kunst des alternden Skopas.

Im 42. Berliner Winckelmanns-Programm, Anm. 24, sucht Milchhöfer ohne zureichende Gründe die Gruppe dem Skopas abzusprechen und für später zu erklären. Treu spricht die Gruppe Athen. Mitteilungen VI, in dem Aufsatz über „die tegeatischen Giebelgruppen", S. 393 ff., dem Praxiteles zu. Ebenso Arndt in der Festschrift für Overbeck, Über einen Koratypus des vierten Jahrhunderts, S. 100. Diesen Anschauungen gegenüber kann hier nur auf die obigen Ausführungen hingewiesen werden.

Palazzo Pitti.

In dem Hauptlof links hinten:

186. Statue des ermüdeten Herakles.

Erg. unterer Teil der Nase, Finger der l. Hand, r. Ecke der Basis. Das übrige vielfach gebrochen, aber alles antik und zusammengehörig. Manches abgestofsen, so die Finger der r. Hand. Das Gesicht stark überarbeitet. In den Haaren des Felles haben sich rote Farbspuren erhalten.

Auf dem Felsblock, auf den Herakles die Keule stützt, findet sich die Inschrift: ΛΥΣΙΠΠΟΥ·ΕΡΓΟΝ·, Werk des Lysippos. Die Echtheit derselben ist mehrfach angezweifelt worden, aber mit Unrecht. Ein Bruch im Marmor geht deutlich durch den rechten Teil des Ο in Λυσίππου, was besonders für die Ursprünglichkeit der Inschrift spricht.

Über den Typus siehe No. 40. Die Arbeit unseres Exemplares ist widerlich übertrieben und roh.

Über die Inschrift vgl. Löwy, Inschriften griech. Bildhauer No. 506, und Michaelis, Deutsche Litteraturzeit. 1885, S. 1642.

D. II, 36. *Berichte der sächs. Ges. d. Wissensch. 33, S. 77 (Schreiber). Brunn-Bruckmann, Taf. 284.*

In dem Höfchen vor der Argenteria:

187. Gruppe des Menelaos und Patroklos.

Erg. an dem Tragenden Nase, manches am Helm, grofser Teil des Schwertes, einzelnes am Gewand, l. Arm, beide Unterschenkel mit Baumstamm; an dem Toten Kopf, Hals, beide Arme, beide Unterschenkel; endlich

erg. die ganze Basis. Besonders bestofsen der Kopf des Tragenden.

Vgl. alles Nähere bei No. 5 (Loggia de Lanzi).

D. II, 47.

In der sogen.

Galeria delle statue,

dem ersten Raum, den man bei der Wanderung durch das zweite Stockwerk betritt, beachte man aufser zwei Wiederholungen des praxitelischen ausruhenden Satyrs, einem guten Kopf des Doryphoros von Polyklet (Fensterwand) und einer schlechten Wiederholung der Athena Giustiniani folgende Figuren:

188. Statue des Asklepios.

Erg. r. Augenbraue und darüber liegender Teil der Haare, r. Backenknochen mit anliegendem Teil des Bartes, Nase, Flicken an der Bruchstelle des Halses, r. Arm bis auf die anliegenden Teile der r. Hand, l. Hand bis auf die Spitze des Zeigefingers mit dem gröfsten Teil der Rolle, grofses viereckiges Stück an der r. Wade aufsen, Stück des l. Schienbeins, beide Füfse mit Knöchelpartie, Basis und unterer Teil der Stütze, der Knotenstock. Der Kopf war gebrochen.

Asklepios ist hier ganz als der besorgte, sinnende Arzt dargestellt. Von seinen Mühen erzählen die Furchen der Stirn, die von harter Arbeit und vorgeschrittenem Alter zeugenden Formen des Fleisches und das müde Ausruhen der ganzen Gestalt. Dieses würde noch besser zum Ausdruck kommen, wenn der Restaurator den Stock, statt unter den Ellenbogen, unter die Achsel geführt hätte, so wie es durch die erhaltenen Reste und die Wiederholungen der Figur geboten ist.

Diese Stellung erinnert uns an den Herakles des Lysipp (No. 40 und 186) und den Silen mit dem Dionysos-Knaben, beides Werke vom Ende des vierten vorchristlichen Jahrhunderts. Vor dieser Zeit aber wäre die Erfindung unserer Figur schon wegen des derben Realismus in der Bildung des alten Körpers und im Wurf des groben Mantels nicht denkbar.

Neben unserer Figur stand einst der kleine Telesphoros,

ein Dämon des Heilung bringenden Schlummers, wie wir ihn auch bei den beiden Wiederholungen des Werkes sehen. Unser Exemplar giebt die Hauptzüge gut und kräftig.

D. II, 19. *Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 219—221. Die Figur ist benutzt auf einem kyprischen Cameo, Cesnola, Salaminia S. 150 No. 38. Pl. XV 77.*

189. Statue der Aphrodite.

Erg. untere Hälfte der Nase, Teil der r. Wange, Ohrläppchen, Teil des Halses, halber r. Unterarm mit Hand, l. Arm vom Armband abwärts mit Gewand, Vase, beide Unterschenkel mit Stamm und Basis. Der Kopf ist zugehörig, aber zu steif aufgesetzt.

Die Figur ist deshalb einer besonderen Beachtung wert, weil sie eine Wiederholung der knidischen Aphrodite des Praxiteles ist, und da wir hier die Göttin in voller Nacktheit bewundern können, während von dem besseren Exemplar im Vatican das verhüllende Blechgewand noch immer nicht entfernt ist. Leider ist die Arbeit der hiesigen Copie nicht hervorragend, und zudem stört die allzu starre, ausdruckslose Haltung, die der Ergänzer dem Kopfe gegeben.

Man erinnere sich hier der mediceischen Venus! Zwischen der Schöpfung der einen und der andern Figur liegt ein Zeitraum von etwa 50 Jahren (350—300 v. Chr.). Man wird leicht den grofsen Unterschied in Stil und Auffassung erkennen, der auf eine sehr weitgehende Entwickelung in Geschmack und Anschauungen innerhalb der genannten Spanne Zeit schliefsen läfst.

D. II, 17. *Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 216—218.*

190. Statue eines Athleten.

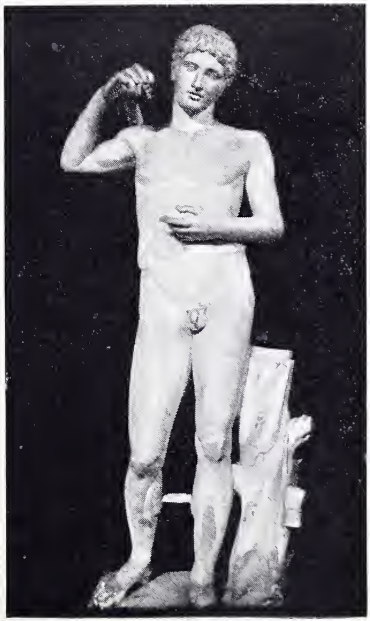
Erg. oberer Teil des Hinterschädels, unterer Teil der Nase, r. Hand mit Salbgefäfs, Zehen des l. Fufses, r. Fufs und Ränder der Basis. R. Arm war abgebrochen, die Beine waren mehrfach gebrochen.

Siehe No. 191.

D. II, 22.

191. Statue eines Athleten.

Erg. Kopf mit Hals, r. Arm, l. Hand, Flicken an den Bruchstellen der mehrfach gebrochenen Beine und Ränder der Basis.



STATUE EINES ATHLETEN
IN PETWORTH

STATUE EINES ATHLETEN
IN MÜNCHEN

Die beiden Athleten sind in der gleichen Beschäftigung begriffen: sie tröpfeln aus dem in der erhobenen Rechten befindlichen Salbgefäfs etwas Öl in die darunter gehaltene Linke, um sich mit der aufgefangenen Flüssigkeit zu salben. Diese Procedur wurde vor dem Beginn der Übungen und Kämpfe vorgenommen. Sie sollte dazu dienen, die Haut geschmeidig zu machen.

Die hierzu notwendige Haltung bot den Künstlern ein vorzügliches Vorbild zur Wiedergabe, bei dem die einzelnen Teile der jugendlichen Körper in mannigfachen Functionen zu lebhafter Geltung kamen. So giebt es denn auch drei deutlich unterscheidbare Darstellungen eben dieses Motives, alle aus einer bestimmt umgrenzten Periode, der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Am anspruchlosesten und zugleich unentwickeltsten giebt dasselbe eine in England befindliche Statue, die auf ein Original des Polyklet zurückgeht (Abb. 36) Zur prächtigen Pose entwickelt finden wir es an einer Figur der Münchener Glyptothek (Abb. 37); ihr Original gehört der attischen Kunst an (vgl. oben S. 23). Eine attische Weiterbildung, der man jedoch den Einflufs polykletischer Werke anmerkt, ist endlich unsere No. 190, deren Körper in einer weit besseren Wiederholung in Dresden existiert. Unsere No. 191 steht der Münchener Figur am nächsten, scheint aber doch nicht genau mit ihr übereinzustimmen und also einen vierten Typus zu repräsentieren.

Der Eindruck der Armut, den eine derartig häufige Wiederholung des gleichen Motives erwecken könnte, wandelt sich in den des unerschöpflichen Reichtums, wenn wir beobachten, wie die einzelnen Lösungen wohl im Allgemeinen übereinstimmen, im Einzelnen aber individuell durchaus verändert sind, so dafs jedesmal ein neues, für sich überzeugendes Bildwerk entstanden ist. Es ist nicht der einzige Fall, in dem wir eine derartige Entwickelung Schritt vor Schritt in der griechischen Kunst beobachten können.

Man vergleiche das zu No. 25 Gesagte.

D. II, 25. *Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 222—225, und Furtwängler, Meisterwerke S. 464 ff.*

192. Jugendlicher Idealkopf.

Erg. Nase, Lippen, Teile der Backen und Augenlider und die Büste.

Gute Copie eines sehr feinen Originales aus dem vierten Jahrhundert v. Chr.

Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 567 ff., wo das Werk für den Triptolemos des Praxiteles erklärt wird. Die Deutung ist möglich, die Rückführung auf Praxiteles verfehlt, da die Einzelformen anders sind, als an den sicheren Werken des Meisters.

D. II, 27.

193. Statue des Hermes.

Erg. beide Flügel (Ansätze vorhanden), untere Hälfte der Nase, Hals, r. Arm, l. Hand mit fast dem ganzen Kerykeion, r. Unterschenkel und die untere Hälfte des l. mit Basis und Baumstamm. Der Kopf ist zugehörig.

Der Gott steht in einfacher Haltung mit leise geneigtem Haupte vor sich hinsinnend da. Die Chlamys ruht in reichen Falten auf der linken Schulter.

Die Schlichtheit und Einfachheit der Stellung und der Körperbehandlung läfst eine gute Copie nach einem Original des fünften Jahrhunderts erkennen, von dem es eine genaue Wiederholung in Berlin giebt. Die Formen des Körpers und vor allem des Kopfes finden in attischen Werken der gleichen Periode ihre nächsten Parallelen.

Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 213–215, und Furtwängler, Meisterwerke S. 504 ff. Eine Copie des gleichen Originales ist in der That nur die Berliner Statue, Beschr. d. Sk. No. 199; der Hermes von Ägion und seine Replik sind Wiederholungen mit veränderter Chlamys. Der Hermes Landsdowne (Furtw. Abb. 91) ist durchaus verschieden in Körper, Kopf und Chlamys

D. II, 16.

In der Sala delle Nicchie:

194. Statue eines jugendlichen Gottes.

Erg. r. Arm von der Mitte des Oberarmes an, l. Unterarm mit Ellenbogen, das untere Stück des Mantels mit der Vase. Die Beine waren unter den Knieen und über dem l. Fufs gebrochen, der Stamm einmal, der Mantel mehrfach.

Ein jugendlicher Gott steht ruhig da, das Antlitz nach der linken Schulter und etwas nach oben gewendet. Die hocherhobene Linke mufs einen scepterartigen Stab gehalten haben. Ein Mantel hängt in reichen Falten von dem linken

Oberarm hernieder. Die Locken des Hauptes sind von einem Band umschlungen. An den Füfsen trägt er kunstreiche Sandalen.

Der Schwung und die Schönheit der Erfindung reizen, darüber nachzudenken, welche Gottheit dargestellt sei. Es können nur drei Namen in Betracht kommen: Ganymed, Apoll und Zeus (als Knabe). Am meisten Wahrscheinlichkeit hat von vornherein die Deutung auf Apoll; die majestätische Haltung des linken Armes wäre wider den kindlichen Charakter des göttlichen Mundschenken, und die Darstellung des Zeus mit diesen Zügen wäre ganz vereinzelt. Die Deutung auf Apoll darf sich allerdings nicht auf den in der Vase steckenden Lorbeerbüschel stützen; beide sind sicher ergänzt (die Vase hat keine bestimmte antike Form, und die Anbringung des Büschels in derselben ist für die Antike unerhört). Aber für diesen Gott würden Formen, Alter und Haltung am besten passen; er wird in der Linken einen Lorbeerstab mit kleinen Zweigen gehalten haben.

Der Mantel ist wahrscheinlich eine Zuthat des römischen Copisten, gemacht, um eine häfsliche Stütze für den erhobenen Arm zu vermeiden. Das Original war jedenfalls aus Bronze.

In den Formen des Gesichtes und des Körpers und in der breiten Stellung der Beine, wie es scheint, auch in den vom Copisten etwas umstilisierten Haaren sind noch viele Anklänge an die Art und Weise des fünften Jahrhunderts; man erinnere sich des Idolino (No. 267). Aber in der Haltung des linken Armes und vor allem in dem Antlitz liegt schon ein gewisses Pathos, wie wir es erst im vierten Jahrhundert gewöhnt sind zu finden.

Nun scheint in der ersten Hälfte des letztgenannten Jahrhunderts ein attischer Künstler Timotheos gerade die beiden an unserer Statue beobachteten, sich scheinbar widersprechenden Eigenschaften in seinen Werken vereinigt zu haben, das Nachklingen älterer Formgebung und dabei einen starken Zug zum Pathetischen. So mag mit diesem Namen wenigstens die Richtung angedeutet werden, in der man den Meister unserer Figur zu suchen hat. Die Arbeit unseres Exemplars ist recht glatt und leer.

D. II, 2. Heydemann S. 100 No. 2. *Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 206—207, und in unserem Führer No. 77.*

195. Statue des Apollon.

Erg. Nase, unterer Teil des Kinns, l. Arm bis auf den Ansatz, r. Arm von der Mitte des Oberarmes an, grofse Flicken an den Bruchstellen (l. Oberschenkel oben,

l. Knie, oberhalb des r. Kniees und Fufses), r. grofser Zehen, Steg und äufseres Horn der Leyer, untere äufsere Ecke der Stele und fast die ganze Basis.

Der Gott steht in einfacher Haltung da, mit beiden Sohlen gleichmäfsig den Boden berührend; das rechte Bein dient als Standbein. Der linke Arm war auch ursprünglich erhoben, und die Hand mufs einen Lorbeerstab aufgestützt haben. Die gesenkte Rechte wird den Bogen gehalten haben. Gewand und Leyer mit Stele sind nur Zuthaten des Künstlers, der das Bronze-Original in Marmor copierte; er bedurfte für dies Material starker Stützen (vgl. die vorige No. 194).

Die Stilisiernng des Werkes und speciell des Kopfes mit seinen um einen Reifen gerollten Haarsträhnen ist streng, archaisch, und wir haben ohne Zweifel hier die Copie eines Tempelbildes aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor uns. Dasselbe steht im engsten Bezug zu einem anderen, vortrefflichen Werk derselben Epoche und desselben Gegenstandes, der hierneben abgebildeten (Abb. 38) Bronzestatue des Apollon aus Herculaneum in Neapel. Sie ist entschieden noch gebundener, archaïscher als die unsrige, welche, bei aller Übereinstimmung im Allgemeinen, im Einzelnen charakteristische Abweichungen aufweist. Das Standbein ist gewechselt, die Stellung des Spielbeins freier, und mit dem Wegfall der Leyer, die wir bei der Bronze zu ergänzen haben, hat sich die Haltung des linken Armes geändert. Die Formen sind voller und weicher, der Ausdruck des Gesichtes minder herb geworden. Die Figur ist in allem mehr dem attischen Ideale angepafst, dem lebendigeren im Gegensatz zu dem abstracteren Ideal der peloponnesischen Kunst, das die Bronze aus Herculaneum verkörpert.

D. II, 4. *Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 80 ff.; Wolters, Jahrbuch d. J. 1896, S. 1 ff.; Brunn-Bruckmann, Denkmäler T. 304; Arndt-Amelung, E.-V. No. 208—209.*

BRONZESTATUE DES APOLLON
IN NEAPEL

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

Giardino Boboli.

Oberhalb des Amphitheaters zieht sich eine einfache Rasenfläche die Höhe hinauf, auf beiden Seiten umsäumt mit dunklen Hecken von Steineichen. Unten steht auf einem römischen Grabstein:

196. Statue der Demeter.

Erg. beide Arme, mehreres am Halse, Kleinigkeiten am Gewande; besonders an dem Zipfel des Mantels hinter dem l. Bein, welcher einst tief bis auf die Wade herabfiel, wo sich noch der Ansatz erhalten hat. Der Kopf ist eingelassen und in mehrere Stücke zersprungen; seine Rückseite ist vernachlässigt.

Demeter, die mütterliche Göttin des Segens und Gedeihens auf Erden, ist in einfacher matronaler Gewandung dargestellt, ohne das königliche Diadem in den Haaren. Ein langer Mantel ruht auf beiden Schultern und erhöht durch sein breites Herabfallen im Rücken die Würde der Erscheinung. Der linke Arm wird ein Scepter gehalten haben, als Zeichen der Herrschaft, und die Rechte eine Schale oder eher einen Strauſs von Mohn und Ähren dargeboten haben. Nach dieser Seite wendet sich auch mit mildem, gütigem Ausdruck das breit und voll gebildete Antlitz.

Nach dem einfachen, groſsartigen Stil der Gewandung und den Formen des Körpers und Kopfes gehört das Original dieser mäſsig gearbeiteten und schlecht erhaltenen Figur in die Zeit des Phidias. Das wird bestätigt durch eine ungleich bessere Wiederholung der Gestalt im Berliner Museum (Beschreibung No. 178; Abb. 39), an welcher Kopf und Arme ergänzt sind. Dieselbe gehört nach dem Stil ihres Gewandes in die Zeit de Vollendung des Parthenon.

Der Kopf unserer Wiederholung entspricht fast genau einem bekannten schönen Typus der Demeter (Helbig, Führer I, No. 503; Abb. 40), giebt denselben aber mit bestimmten Anzeichen einer älteren Entwickelungsstufe. Man darf also mit grofser Wahrscheinlichkeit beide für Werke eines Künstlers aus verschiedenen Zeiten halten, wozu auch die lebendigere Weiterbildung aller Gewandmotive bei dem zweiten Typus pafst.

Die ältere beider Figuren ist auf einem der schönsten und ernstesten griechischen Reliefs benutzt, welches die Aussendung des Triptolemos darstellt und in Eleusis gefunden wurde. Das kann uns beweisen, dafs das Original unserer Gestalt zu Athen oder Eleusis gestanden hat, und dafs wir es demnach wahrscheinlich mit dem Werk eines attischen Meisters zu thun haben. Einem solchen, d. h. Alkamenes, einem Schüler des Phidias, ist denn auch der jüngere Typus zugeschrieben worden. Eine bestimmte Entscheidung läfst sich zur Zeit nicht fällen.

Bei diesen älteren Bildungen der Demeter tritt das eigenartige Verhältnis der Mutter zur Tochter, wie wir es schon bei No. 98, der Demeter im schwarzen Gewande, betont fanden, noch vollkommen zurück gegen das allgemeinere mütterliche Verhältnis der Göttin zu allem Lebenden und besonders zu den Menschen, die ihrem Bilde betend nahen.

D. II, 72. *Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 279, wo die übrige Litteratur berücksichtigt ist.*

Unter den Statuen, welche zu beiden Seiten an dem zur Vasca dell' Isolotto herabführenden Hauptwege stehen, beachte man folgende:
Oben rechts:

197. Wiederholung des Aristogeiton.

Erg. Kopf, Arme, Gewand und r. Bein, Vorderteil des l. Fufses und der gröfste Teil der Basis.

Das Erhaltene ist eine genaue Wiederholung der entsprechenden Teile an dem älteren der beiden Tyrannenmörder, deren Gruppe sich in Neapel befindet. Das Original derselben war ein Erzwerk des Kritios und Nesiotes, welches im Jahre 477 zu Athen aufgestellt wurde. Unser Torso ist demnach ein in Florenz einziges Zeugnis für die in Athen nach dem Sturme der Perserkriege neu aufblühende Plastik.

D. II, 77 (Schlufs). *Vgl. Arndt-Bruckmann, E.-V. No. 99.*

Gegenüber:

198. Statue eines kämpfenden Jünglings.

Erg. Basis, Beine, Arme, gröfserer Teil des Halses

STATUE DER DEMETER IN BERLIN

STATUE DER DEMETER IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1897.

und untere Hälfte der Nase. Der Kopf ist von gleichem Marmor, gleicher Arbeit und Erhaltung wie der Körper und gehört deshalb augenscheinlich mit diesem zusammen.

Die Figur stellte einst wahrscheinlich einen Faustkämpfer dar, der dem Schlage seines Gegners nach rechts hin auszuweichen sucht, indem er selbst mit der Rechten zu einem Stofse ausholt (vgl. das röm. Relief im Lateran, Helbig, Führer I, No. 619). Der knappe und strenge Stil des gut gearbeiteten Körpers (man beachte auch besonders den Rücken!) weist auf ein Bronze-Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts, das sicherlich einem der ersten Meister verdankt wird.

Eine stilistische Eigentümlichkeit ist besonders zu beobachten, denn mittels derselben kann es gelingen, das Werk in einen fest umschriebenen Kreis einzuordnen: die bei der Streckung des Körpers auffallend starke Betonung der wagerechten Scheidungslinie der Bauchmuskeln zwischen Brust und Nabel. Dieselbe kehrt nebst den anderen charakteristischen Eigenheiten ganz übereinstimmend wieder an den älteren Metopen des Parthenon (vgl. besonders Metope XXXI Süd, Baum. Denkm. Abb. 1367). Die Verwandtschaft mit diesen Werken weist auch das Original unserer Statue in eine der älteren attischen Schulen, denen die Ausführung jener Metopen anvertraut worden war.

Diesem frühen Ansatz des Originales widerspricht der eigenartige Kopf auf den ersten Blick wegen der lebendigen, entwickelten Bildung der Haare, welche aber nur das Werk des späten Copisten ist. Das unverhältnismäfsig grofse Untergesicht, die glatte Form der Wangen, der hohe Sitz der Ohren und die Form des Mundes und der flachen Augen verraten zur Genüge die hohe Altertümlichkeit der Vorlage. Es giebt für den Kopf keine recht schlagende Parallele in dem sonstigen Antiken-Vorrat. Manche Züge erinnern an den Kopf des jüngeren Tyrannenmörders in Neapel (Brunn-Bruckmann, Denkmäler T. 328) und scheinen die Annahme zu empfehlen, dafs das Werk aus der Schule des Kritios und Nesiotes stamme, der Furtwängler (Meisterw. S. 71 f.) auch jene älteren Parthenon-Metopen zugeschrieben hat. Das äufserst lebendige Motiv scheint allerdings mehr im myronischen Geiste erfunden zu sein; denn es handelt sich, ob wir die Bewegung nun richtig gedeutet haben oder nicht, jedenfalls auch hier um einen Moment, „der uns alle Lebenskräfte auf einen einzigen Punkt concentriert sehen läfst“ (vgl. No. 25). Ein Vergleich

mit der gegenüber stehenden Statue kann uns die grofsen Fortschritte, welche die griechische Plastik in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts machte, vergegenwärtigen.

D. II, 77. *Vgl. Arndt-Amelung, Einzel-Verkauf No. 96–98; ferner Furtwängler, Meisterwerke S. 346, wo die Figur mit einer Reihe anderer Werke zusammengestellt und auf Pythagoras von Rhegion zurückgeführt wird. Die Ähnlichkeiten der verglichenen Werke sind sehr allgemein und die Rückführung auf Pythagoras lediglich eine Vermutung.*

An derselben Seite die achte Figur:

199. Hermes mit dem Dionysos-Knaben.

Erg. die beiden Kopfflügel (nach Spuren), l. Unterarm mit Chlamys und Kerykeion, r. Hand, beide Beine von der Mitte der Oberschenkel an. Von dem Dionysos ist nur das an der r. Hüfte des Hermes ansitzende Füfschen antik. Der Kopf des Hermes war gebrochen. Nasenspitze abgebrochen.

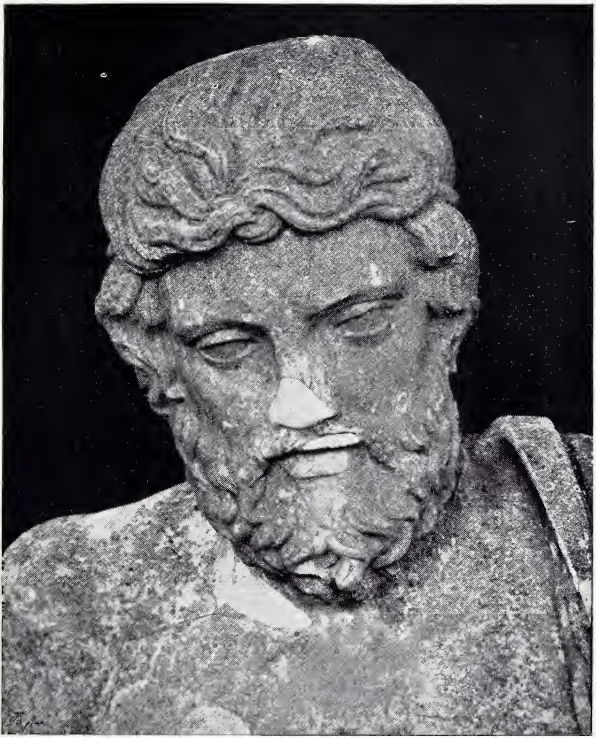
Das Werk ist eine ältere Vorstufe zu der köstlichen Gruppe des Praxiteles in Olympia. Es ist dem Künstler noch nicht gelungen, die beiden Gestalten wirklich in innigere Beziehung zu bringen; deshalb mufs das Original auch älter sein, als die Gruppe der Eirene mit dem Plutos-Knaben von Kephisodot, bei der das genannte Problem schon vollkommen gelöst ist. Auf ältere Zeit gelangen wir auch, wenn wir die Eigenheiten des Stiles an Körper und Kopf des Hermes beachten. Beide sind in ihren Formen stark abhängig von Polyklet und gehen nur in der weicheren Bildung des Einzelnen über diesen hinaus. Der Kopf steht einigen anderen Typen, welche bei polykletischer Grundlage durchaus attisch sind, besonders nahe. Alles dies weist auf das Ende des fünften Jahrhunderts.

D. II, 84. *Vgl. Overbeck, Geschichte der gr. Plastik II, 7; Arndt-Amelung, E.-V. No. 103–105; Furtwängler, Meisterw. S. 424.*

Geht man über die Vasca dell' Isoletto hinaus, so kommt man an einen elliptischen Rasenplatz, von hohen Platanen umstanden. An dem den Platz umsäumenden Gebüsch ist eine Reihe von überlebensgrofsen Büsten aufgestellt. Unter diesen beachte man besonders diejenige, welche auf der nach Porta Romana zu gelegenen Seite des Platzes links die erste Stelle einnimmt (siehe Abb. 41):

200. Colossalbüste eines bärtigen Gottes.

Erg die Nasenspitze, Teil der Oberlippe, r. Schulter



KOPF EINER GOTTHEIT
IN FLORENZ

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

mit Armansatz und Kleinigkeiten. Der Kopf war gebrochen.

Das Haar ist zum gröfsten Teil um ein Band gewickelt, welches nur über den verdeckten Ohren sichtbar wird; über der Stirn ist es in einen eigenartigen Knoten geschlungen. Das Original mufs der grofsartigen und einfachen Stilisierung nach gegen Ende des fünften Jahrhunderts entstanden sein. Wegen der Neigung des Hauptes und des milden, freundlichen Ausdrucks haben wir wahrscheinlich eine Darstellung des Asklepios vor uns, des gütigen, hilfreichen Gottes der Ärzte.

Die sehr gut gearbeitete Wiederholung gehört nach der Form der Büste in hadrianische Zeit.

Vgl. Amelung, Florentiner Antiken, S. 39 mit Tafel. Die Deutung auf Asklepios ist bestritten worden von Furtwängler, Meisterw. S. 679 Anm. 6, der überhaupt keine Namengebung in diesen Kreisen gelten lassen will, und von A. Körte in den athen. Mitth. 1893, S. 253 Anm. 1, der eher das idealisierte Porträt eines Dichters in dem Kopfe erkennen will. Von individuellen Zügen ist in dem Kopfe aber nicht die geringste Spur. Man vergleiche das Porträt des Anakreon, hier No. 202. Individuell kann höchstens die Haartracht wirken; dieselbe ist aber bei unserm Kopfe nicht allein vorhanden (vgl. Furtwängler a. a. O.); sie ist aus dem Leben genommen, ebenso wie der Nackenzopf des Omphalos-Apollon. Eben das aber spricht dafür, dafs wir nicht etwa Zeus oder Poseidon, die doch einzig noch in Frage kommen könnten, erkennen dürfen, denn diesen ist zur Zeit der Entstehung des Werkes schon ideale Haartracht gegeben worden.

Von den vier weiblichen Statuen, welche oben auf den Geländerpfeilern vor den nach Via Romana zu gelegenen Gewächshäusern stehen, beachte man die zweite von rechts:

201. Statue der Tyche.

Erg. r. Arm, Finger der l. Hand, r. Fufs. Abgebr. die Nasenspitze. Das Füllhorn ist alt und zugehörig.

Da das Füllhorn antik ist, so ist die Deutung auf Tyche, die Göttin des Glücks, gesichert. Sie ist ruhig stehend dargestellt, in einem sehr zarten, einfach gegürteten Chiton, das Himation über die linke Schulter zurückgeworfen, das Haupt mit einem Diadem geschmückt.

Die Figur steht im engsten stilistischen Zusammenhang mit einer aufserordentlich schönen Figur des athenischen National-Museums, der sogen. Aphrodite mit dem Schwerte aus Epidauros.

Es kann kein Zweifel sein, dafs wir hier die Wiederholung eines Werkes von demselben Künstler vor uns haben. Derselbe mufs an der Grenze des fünften zum vierten Jahrhundert gelebt haben.

Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 287.

Palazzo Riccardi.

In dem Hofe beachte man zunächst von links beginnend den zweiten Kopf:

202. Porträtkopf des Anakreon.

Erg. Büste und Nasenspitze; Stirn beschädigt.

Der Kopf ist eine durch seine gute Erhaltung besonders wertvolle Wiederholung von dem Ideal-Porträt des berühmten Lyrikers Anakreon, einem Werk aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Da Anakreon in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts lebte und man zu jener Zeit noch keine Porträts zu bilden verstand, kann uns hier nur ein Ideal-Porträt vorliegen. Der Kopf gehörte im Original zu einer Statue, von der sich eine gute Wiederholung in Kopenhagen befindet (einst in Villa Borghese). Sie stellt den Dichter aufrecht stehend dar, nackt, nur ein Mäntelchen um die Schultern gehängt, auf einer im linken Arm gehaltenen Lyra spielend und den Kopf leise schwärmend zurück und zur Seite geneigt, in der Fülle und Schönheit aller Formen ein Bild reifer, vornehmer Männlichkeit.

D. II, 207. *Vgl. Arndt-Amelung, E.-V. No. 312—313, wo die ganze übrige Litteratur berücksichtigt ist.*

Darauf der fünfte Kopf an dieser Wand:

203. Griechischer Jünglingskopf.

Erg. Hälfte der Nase, Teile der Lippen und Büste.

Der leider schlecht erhaltene Kopf giebt ein sehr schönes Original aus dem Ende des fünften Jahrhunderts wieder.

D. II, 210. *Arndt-Amelung, E.-V. No. 314 und 315.*

An der folgenden Wand oben links von der grofsen Inschrift:

204. Kleine Replik vom Kopf der Athena Parthenos des Phidias.

Erg. Nase; an dem Helm und Haar manches bestofsen. Der Torso ist antik, aber nicht zugehörig.

D. II, 118. *Arndt-Amelung No. 301 und 302.*

In der Mitte über der Inschrift:

205. Idealer Jünglingskopf.

Erg. Nase, l. Ohrläppchen und viele Teile der sehr beschädigten Haare. Abgebr. r. Ohrläppchen.

Der schöne Kopf ist im Gesicht sehr weich und fein modelliert; merkwürdig roh und unausgeführt sind dagegen die Haare und ganz vernachlässigt ist die Schädelform. Eine gewisse äufserliche Ähnlichkeit verbindet das Werk mit einem herrlichen Jünglingskopf aus Eleusis, dem sogen. Eubuleus, und das Original wird etwa derselben Zeit, wie jener, d. h. der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, entstammen. Die Deutung ist unsicher, doch ist auf keinen Fall Apollon dargestellt, für den die verhüllende Lockenfülle nicht pafst.

D. II, 119. *Heydemann XIII. Hallisches Winckelmannsprogramm, Marmorkopf Riccardi.*

Die unten stehenden Sarkophage sind charakteristische Beispiele aus spätrömischer Zeit.

An der gegenüberliegenden Wand beachte man über der ersten kleinen Thür links:

206. Bärtiger Götterkopf.

Erg. unterer Teil der Nase, l. Teil der Unterlippe, Teil des l. Augenlides. Haarlocken abgebrochen.

Wahrscheinlich ein Asklepios-Typus aus dem Ende des fünften Jahrhunderts. Man erinnere sich an No. 94 in den Uffizien. Auch hier wirkt die lebendige Modellierung der Stirn und der Wangen und das kräftige Aufstreben des vollen Haarkranzes sehr bedeutend. Eine geringere Wiederholung befindet sich in Berlin.

D. II, 161. *Furtwängler, Meisterwerke S. 364 ff., Arndt-Amelung, E.-V. No. 306.*

In der Mitte über der Thür:

207. Kopf einer weiblichen Gottheit.

Erg. Nasenspitze und Büste.

Gute Wiederholung der sogen. Sappho. Das Original stammt aus der Zeit des Phidias, mit Wahrscheinlichkeit von ihm selber (man vgl. die Athena Parthenos) und stellte eine Gottheit dar, vielleicht Aphrodite. Schönes, volles Gesicht mit stolzem, offenem Ausdruck.

D. II, 162. *Furtwängler, Meisterw. S. 98, und Arndt-Amelung, E.-V. No. 307.*

Rechts davon steht, an der gelben Farbe kenntlich, der Gypsabguſs einer Jünglingsbüste; der Marmor befindet sich im ersten Stock in dem Vorzimmer zur Sala delle Provincie (beschrieben unter No. 210). In dem niedrigen Durchgang zu dem kleineren Cortile stehen rechts und links auf Consolen je drei gute Porträts. Man beachte besonders den ersten rechts:

208. Römischer männlicher Porträtkopf.

Erg. Nase und Lippen. Ziemlich bestoſsen.

Ein vorzügliches Beispiel der rücksichtslos realistischen römischen Porträtkunst aus dem Ende der Republik. „Verschrumpft und sauer blickend" (Burckhardt, Cicerone). Man beachte die knollige Rückseite des Schädels.

D. II, 188.

An dem Teil der Wand rechts von diesem Corridor links neben dem Aufgang:

209. Kopf eines Diadumenos.

Erg. Nase, Teile der r. Backe und Büste.

Der Kopf ist eine weichliche Copie eines bekannten Diadumenoskopfes in Petworth. Man erkennt über der Stirn die beiden Lagen der Siegerbinde, mit welcher der Kopf des siegreichen Athleten geschmückt wurde. Form und Ausdruck des Gesichtes ist aufserordentlich vornehm, die reiche Bildung der Locken sehr individuell. Das Original vom Ende des fünften Jahrhunderts.

D. II, 182. *Furtwängler, Meisterw. S. 333 (die dort gegebene Zurückführung auf Kresilas ist sehr fraglich), und Arndt-Amelung, E.-V. No. 308 und 309.*

In dem Vorzimmer zur Sala delle Provincie (1. Stock; Aufgang von dem kleinen Corridor aus):

210. Büste eines griechischen Jünglings.

Erg. der l. Teil der Büste mit dem Schwertband, das aber wahrscheinlich einstmals ebenso vorhanden war. Das Gesicht schräg durchgebrochen und an einzelnen Stellen des Bruches etwas geflickt. Die Partie um die Lippen, das Kinn und die Wangen sind modern sehr stark überarbeitet, besonders der Teil zwischen Oberlippe und Nase.

Der gut gearbeitete Kopf mit seiner reifen Form, den edlen, ebenmäfsigen Zügen des Gesichtes, der niedern Stirn und dem kräftigen Untergesicht, auf dem kurzen, gedrungenen Halse fest in die breiten Schultern der Büste eingefügt, giebt uns ein herbes, strenges Bild jugendlich-männlicher Kraft, einer rein körperlichen Kraft, aber ohne einen Anflug von Roheit oder Wildheit, das Ideal des griechischen, athletisch geschulten Jünglings. Einen solchen verrät auch die Bildung der Ohren, welche durch die im Faustkampf erhaltenen Schläge verschwollen sind. Dennoch wird der Kopf wegen des Gewandes auf der Schulter und des wahrscheinlich ursprünglichen Schwertbandes keinen gewöhnlichen Athleten darstellen, sondern einen Heros, ein mythisches Vorbild kraftvoller Jugend.

Die Entstehungszeit des Originals unserer Büste ist die Mitte des fünften Jahrhunderts. Die Strenge der Stilisierung an Haar und Augen, der hohe Sitz der Ohren und das starke Kinn sind unverkennbare Zeichen der Entstehung in jener Zeit. Die allernächsten Analogieen zeigt ein anderer, sehr eigenartiger Jünglingskopf, welcher sich in England in Jnce-Blundell Hall befindet (Furtwängler, Meisterwerke Abb. 44). Ja, bei diesem stimmen sogar die in die Stirn und die Schläfen fallenden Haare vollkommen mit denen unseres Kopfes überein. Aber es existieren auch Abweichungen: Der Schädel ist dort schmäler und länger, die inneren Augenwinkel stehen sich näher, der Mund ist weniger breit und das Untergesicht noch bedeutender als hier. Diese letzte Abweichung ist ein sicheres Zeichen für frühere Entstehung des Originals. Wir können aber wohl annehmen, dafs derselbe Künstler beide Werke geschaffen habe, und dafs die Abweichungen beider einen Fortschritt desselben repräsentieren. Eine dieser Änderungen, wie die breitere, kürzere Bildung des Schädels, mufste ja alle

übrigen nach sich ziehen, und alle bedeuten eine stärkere Anlehnung an die Natur*).

Der Meister dieser Werke mufs in dem myronischen Kreise gestanden haben, denn der hiesige Kopf hat manche in die Augen fallende Ähnlichkeiten mit dem des myronischen Diskobolen. Zweifelhaft aber ist, ob wir in diesem Meister Myron selber vermuten dürfen. Aufser auf die Abweichungen im Schädelbau zu verweisen, sei nur eins bemerkt: Die Haare sind beim Diskobolen strenger und steifer stilisiert, als bei dem Kopf von Jnce und dem hiesigen; dagegen sind die Formen des Schädels und Gesichtes (Kinn) dort weit naturgemäfser und feiner. Dieser doppelte Unterschied ist unerklärlich, solange wir einen Meister für beide Werke annehmen.

D. II, 163. Heydemann S. 101, T. VI. *Vgl. Furtwängler a. a. O. S. 339 ff.*

*) Der von Furtw. a. a. O. T. XVIII publicierte Berliner Kopf kann kaum, wie dort behauptet wird, dasselbe Original wie unsere Büste wiedergeben. Der Haarkranz, welcher Stirn und Schläfen umgiebt, ist dort sorgfältig behandelt, von dem an dem Kopf Riccardi aber verschieden. Auch scheinen die Augen runder zu sein. Andere Abweichungen giebt F. selbst an. Es wird ein drittes, wieder etwas entwickelteres Werk desselben Meisters zu Grunde liegen.

Archäologisches Museum.

Geschichte der Etrusker.

Das alte Volk der Etrusker oder Tuscer, nach dem die heutige italienische Provinz Toscana genannt wird, ist eine der merkwürdigsten und rätselhaftesten Erscheinungen in der Geschichte. In seinen Kunstwerken äufsert sich eine ausgesprochene Eigenart, die von der aller anderen uns bekannten Völker wesentlich abweicht. Seine Sprache können wir lesen, aber wir verstehen sie nicht; wir können nur das eine mit Bestimmtheit sagen, dafs sie mit den uns bekannten Sprachen nichts gemein hat. Sicher war das Volk demnach ein Fremdling unter den umwohnenden Völkern, und seine eigene Überlieferung bezeugte, dafs es auch ursprünglich fremd dem Boden war, den es bewohnte; aber über seine Herkunft sind uns nur halb sagenhafte Überlieferungen erhalten. Die Funde in dem Boden, den es besessen, geben uns wohl einen ungefähren Anhalt für die Bestimmung der Zeit, in der es ihn in Besitz genommen, aber keine bestimmte, bündige Antwort auf die Frage, woher und auf welchem Wege es gekommen.

Wahrscheinlich haben wir in dem Volk, das uns in geschichtlicher Zeit als das der Etrusker entgegentritt, eine Mischung aus verschiedenen, heterogenen Elementen zu erkennen. Nach einer Nachricht nannte sich das Volk in seiner eigenen Sprache „*Ῥασέναι* = Rásener“. Dagegen wurde es von den Umbrern, mit denen es, wie wir sehen werden, zuerst von allen italischen Völkerschaften in Berührung kam und in ständiger Verbindung blieb, „Tursci“ genannt; die Römer nannten es Tusci oder Etrusci, die Griechen Tyrrhener oder Tyrsener. Nun hat sich zwar in der griechischen Überlieferung an diesen Namen ein wirres Gespinst von Sagen angesetzt, so dafs man gemeint hat, auch die Namengebung selbst beruhe nur auf einer vagen Verbindung des den Griechen auch sonst bekannten Namens der Tyrrhener mit dem der Stadt Tarquinii, etruskisch

Tarchufin, aber es wäre unerklärlich, wie sich dieser falsche Volksname derartig hätte einbürgern können, dafs er bei zwei Völkern unbestrittene Geltung behielt, zumal wir annehmen müssen, dafs er zunächst zu den Umbrern und von diesen erst zu den Römern gekommen sei. Wahrscheinlich ist es vielmehr, dafs in der That ein grofser Teil des etruskischen Volkes Tyrrhener waren, und dafs Umbrer und Römer nach ihnen das ganze Volk benannten. Daneben hat sich augenscheinlich bei dem Volke selbst die Erinnerung an den Namen, den der andere, nicht minder bedeutende Teil ursprünglich geführt hatte, lebendig erhalten.

Tyrrhener wurden die vor der dorischen Wanderung in Hellas heimischen Pelasger genannt nach einem einzelnen Schwarm, der an der Küste des südlichen Lydien in einer Landschaft mit der Hauptstadt Tyrrha ansässig geworden war. Diesen Schwarm liefs denn auch die griechische Tradition aus seinen Sitzen gedrängt werden und zu Schiff nach Etrurien ziehen.

Daneben gab es aber eine andere, speciell italische Überlieferung, welche angab, dafs die Etrusker einst zu Lande aus den Alpen nach Italien gekommen seien. Diese Tradition stützte sich darauf, dafs das Alpenvolk der Räter noch in historischer Zeit etruskisch sprach.

Was lehren uns nun die Funde?

Da die Etrusker ursprünglich nicht allein in Etrurien safsen, sondern auch nördlich des Apennin im Pogebiet und südlich in Latium, so müssen wir die Ergebnisse der Funde aus all diesen Gebieten in Betracht ziehen, ausgehend von den Beobachtungen in dem Centrum etruskischer Cultur, in Etrurien selbst. Aus der Beobachtung dieser Funde ergiebt sich, dafs etwa vom zehnten bis zum siebenten vorchristlichen Jahrhundert in allen genannten Teilen Italiens und darüber hinaus eine im wesentlichen gleichartige Cultur geherrscht hat, die sogenannte Villanovacultur. Die schnellste und reichste Entwickelung ist in Etrurien selbst bemerkbar, begünstigt durch den lebhaften Import fremder, weiter vorgeschrittener Völker. In der Po-Ebene ist bis in das siebente Jahrhundert hinein kein Import nachweisbar. Die Cultur entwickelt sich deshalb hier ganz selbständig und eigenartig. Mit dem siebenten Jahrhundert aber beginnt auch dort der fremde Einflufs mächtig zu werden, was ja jedenfalls durch Etrurien vermittelt wurde. In Latium ist die Cultur im Ganzen der von Etrurien analog, aber ärmlicher.

Daraus läfst sich folgendes Ergebnis ziehen: Die Etrusker haben zuerst schnell nach einander Po-Ebene und Etrurien besetzt und auch noch weitere Vorstöfse nach Süden gemacht. Im eigentlichen Etrurien haben sie ihr festestes Centrum gefunden;

hier entwickelt sich ihre Industrie, und der Fortschritt wirkt auf den Sitz nördlich des Apennin hinüber.

In Etrurien blühte schnell eine grofse Anzahl befestigter Städte auf, und eine Reihe von ihnen, nahe dem Meere oder an guten Häfen gelegen, vermittelte den Verkehr mit den handeltreibenden Griechen und Phönikiern.

Dieser Verkehr mufs seit der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts, d. h. seit der Gründung von hellenischen Colonieen, in Italien sehr bedeutend zugenommen haben, denn von dieser Zeit an finden wir Etrurien mehr und mehr überschwemmt von Geräten und Schmuckgegenständen, die aus giechischen und phönikischen Industrie- und Handelscentren stammen. Ja, von den asiatischen Griechen entlehnen die Etrusker ihre Kleidung, selbst Sitten und Gebräuche, die Kunst der Flötenmusik und endlich einen grofsen Teil ihres Götterglaubens. Die dadurch entstandene Verwandtschaft ist in der That so grofs und tiefgehend, dafs es als äufserst wahrscheinlich betrachtet werden mufs, dafs schon in der Zeit vor der Colonisierung starke griechische Ansiedelungen und Einwanderungen in Etrurien stattgefunden haben, welche in dem herrschenden Volke aufgingen, ihm einen Teil ihrer Anschauungen und Kenntnisse als bleibendes Gut mitteilten und dadurch den späteren Handelsleuten den Boden bereiteten. Dafs diese einwandernden griechischen Scharen eben die von der Überlieferung genannten Tyrrhener waren, ist eine sich von selbst darbietende und wahrscheinliche Annahme.

Wir würden also folgendes Bild erhalten, das nicht den Anspruch geschichtlicher Wahrheit machen kann, aber doch eine grofse Wahrscheinlichkeit für sich hat: Die Rasener kommen zur Zeit der dorischen Wanderung aus den Alpen in das Pogebiet. In der Po-Ebene safsen damals die Umbrer, die in Pfahldörfern, den sogenannten terremare, wohnten. Die gröfsere Masse dieses Volkes wandte sich nun notgedrungen südwärts, schob die in den Bergländern des Apennin hausenden Sabiner, Aboriginer (Latiner) und Ausonen vor sich her und trieb in dem späteren Etrurien die dort wohnenden Ligurer nordwärts, die Sikuler südwärts auseinander.

Den Umbrern ist dann ein Teil der Etrusker über den Apennin gefolgt und hat sie in das Bergland, das noch heute den Namen Umbrien trägt, zurückgedrängt. In Etrurien treffen die Rasener zusammen mit den Tyrrhenern, mit denen sie allmählich zu einem einheitlichen Volke verschmelzen. Durch die gegenseitig anregende Verbindung der ursprünglich fremden Elemente entwickelt sich eine langsam, aber doch merkbar ansteigende Cultur, welche auch rückwärts auf die im Pogebiet zurückgebliebenen Rasener wirkt.

Die Möglichkeit zu einer stetigen Entwickelung wurde geschaffen durch die verfassungsmäfsige Ordnung der Verhältnisse. Jede einzelne Stadt hatte einen König, der zugleich priesterliche Würde trug, einen Lucumonen. Die einzelnen Städte standen im Bundesverhältnis zu einander und wählten jährlich einen Oberpriester als Vertreter der gemeinsamen Interessen. An der Spitze des Bundes standen zwölf Hauptstädte, von denen Livius an einer Stelle Cortona, Perusia (Perugia) und Arretium (Arezzo) nennt. Uns sind aufserdem als bedeutende Städte bekannt: Volsinii (Orvieto), Tarquinii (Corneto), Clusium (Chiusi), Volaterrae (Volterra), Rusellae (Grosseto), Vetulonia (Colonna), Pisae (Pisa), Faesulae (Fiesole), Veji, Caere (Cervetèri) und Volci (Vulci).

Die gleiche Verfassung sollen die Etrusker auch im Po-Lande gehabt haben.

Während die Fruchtbarkeit des etruskischen Bodens den Wohlstand der im Innern gelegenen Städte hob, entwickelte sich in den Städten am Meere eine bedeutende Seemacht. Etruskische Flotten durchkreuzten und beherrschten das tyrrhenische Meer neben den Flotten Carthagos. Daher entspann sich zwischen ihnen und den Griechen, als diese auch die Küsten jenes Meeres zu colonisieren begannen, ein heftiger Kampf. Im Jahre 536 war die Seeschlacht der Phokäer von Alalia auf Corsica gegen die vereinigte Flotte der Etrusker und Carthager.

Die Griechen siegten zwar, mufsten aber Corsica verlassen. Erst als im Anfang des fünften Jahrhunderts die Carthager aus den italischen Gewässern verdrängt wurden, besserte sich die Stellung der Griechen Etrurien gegenüber. Im Jahre 480 wurde das carthagische Landheer an der Himera auf Sicilien vernichtet, im Jahre 474 die carthagische Flotte bei Cumä, mit ihr zugleich eine verbündete etruskische Flotte.

Am Ende des fünften Jahrhunderts wurde der etruskische Staat in der Po-Ebene von keltischen Völkerschaften überflutet. Diese haben auch dem eigentlichen Etrurien viel zu schaffen gemacht und zu seiner Schwächung beigetragen, die alsbald die vollständige Unterjochung unter die Herrschaft Roms zur Folge hatte.

Viele Anzeichen sprechen dafür, dafs die Etrusker in Latium und auch in Rom selbst nicht nur in kleinerer Anzahl gelebt, sondern auch zeitweise die Herrschaft in Händen gehabt haben. Ja, eine sagenhafte Überlieferung läfst sogar den römischen König Tarquinius Priscus aus Tarquinii einwandern, und ohne jeden Zweifel war sein Nachfolger Servius Tullius ein Etrusker. Ob die Überlieferung in betreff der Herkunft der Tarquinier Recht hat, ist nicht auszumachen, wenngleich sie viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Mit mehr Grund dürfen wir folgende Ereignisse als geschichtliche Wahrheit annehmen, obwohl sie

uns nicht aus der Überlieferung, sondern aus den Gemälden eines Grabes in Vulci bekannt geworden sind: Unter der Regierung des Tarquinius wird ein etruskischer Heerführer Cäles Vibenna von den Römern gefangen genommen, aber von seinem Freunde Mastarna befreit. Bei dieser Befreiung wird der König Tarquinius selbst erschlagen. Statt seiner erhält Mastarna den Thron und nennt sich Servius Tullius. Seine Regierung ist eine der segensreichsten für Rom gewesen. Sehr wohl ist es möglich, dafs dann eine weitere Sage, welche uns berichtet, Servius sei von einem Sohn des ermordeten Tarquinius erschlagen worden, recht hat; dieser Sohn war der Nachfolger des Servius, Tarquinius Superbus.

Mit ihm endete die römische Königsherrschaft; wenn wir die etruskische Herkunft der Tarquinier als Thatsache annehmen dürften, würde es nahe liegen, in der Auflehnung gegen den König zugleich eine Erhebung der ursprünglich nationalen, latinischen Elemente gegen die fremden Eindringlinge zu sehen.

Noch einmal hat dann ein etruskischer König versucht, Rom zu unterwerfen: Lars Porsenna, von der Sage König von Clusium genannt. Er hat Rom belagert, erobert und mit den schwersten Friedensbedingungen erniedrigt. Die Veranlassung seines Zuges ist uns unbekannt. Sein Heer wurde indes vor den Mauern von Aricia, hauptsächlich durch die zur Hilfe der Ariciner herbeigeeilten Griechen von Kyme, aufgerieben.

Von dieser Zeit an sehen wir die etruskische Seeherrschaft mehr und mehr vor der stetig wachsenden Macht der griechischen Colonieen in Unteritalien und Sicilien zurückweichen; zugleich wird eine etruskische Stadt nach der anderen von den Römern erobert, häufig nach langer, heldenhafter Verteidigung, während zu gleicher Zeit die Kelten von Norden in Etrurien einbrechen. Im Jahre 396 fiel Veji; 391 mufste sich Volsinii zu einem demütigenden Frieden entschliefsen; bis 370 etwa war fast ganz Südetrurien römisch und romanisiert; 351 trat Cäre in ein Unterthanenverhältnis zu Rom.

Die Kraft des etruskischen Volkes war gebrochen. Der Unfähigkeit, sich gegen die äufseren, von allen Seiten andrängenden Mächte zu wehren, entsprach eine gänzliche Erschlaffung im Innern. Das Volk versank in Üppigkeit und Sittenlosigkeit und wurde seiner Zeit geradezu ein Beispiel mafsloser Schwelgerei. Trotzdem dauerten die Kämpfe der Römer und Etrusker noch drei Jahrhunderte hindurch. Im Jahre 89 v. Chr. erhielt Etrurien römisches Bürgerrecht und wurde damit endgültig in den römischen Staat einverleibt. „Aber der Zeitpunkt, in welchem Etrurien am meisten seiner nationalen Einheit beraubt und in verschiedene Stücke zerrissen wurde, trat erst durch den furchtbarsten Feind der italischen Volksstämme und den grausamsten Vernichter des

alten Volkslebens, Cornelius Sulla ein, der die ihm feindlichen Staaten Etruriens auf alle Weise bedrückte, die etruskischen Landschaften durch zahlreiche Militärcolonieen (in deren Anlegung Cäsar und die Triumvirn seinem Beispiele folgten) auseinanderriſs und auch die alten Einwohner, durch Mischung von Tuscern und Latinern in derselben Stadt, sich immer mehr zu romanisieren nötigte. Die nächstfolgende Zeit stellt in Etrurien den bald verhohlenen, bald deutlich hervorbrechenden Zwiespalt zweier heterogenen Bevölkerungen dar: aber der Sieg Cäsar Octavians über Lucius Antonius war zugleich der Triumph der Militärcolonieen über die alten Landeseinwohner, und Propertius konnte, nach der Einäscherung Perusias, es unter die Groſsthaten Augusts zählen:

Daſs er den Herd uralten etruskischen Stammes verödet.“
(O. Müller.)

Wenig ist uns über die alte Geschichte von Fäsulä und Florentia erhalten.

Fäsulä fanden wir unter den bedeutenderen etruskischen Städten, und in der That sind die Überreste seiner Mauern recht beträchtlich. „Als im Jahre 187 v. Chr. die Via Cassia von Arezzo bis Bologna fortgeführt ward, muſs auch Fiesole der römischen Cultur näher gerückt sein. Jedenfalls erhielten nach dem ersten Jahre des Bundesgenossenkrieges (90 v. Chr.) Florentia wie Fäsulä das latinische Bürgerrecht“ (D.) und zehn Jahre später Militärcolonieen. „Der Sturm des catilinarischen Aufstandes, der über die Stadt und ihre Umgebung im Jahre 62 v. Chr. dahinbrauste, scheint dieselbe nicht arg mitgenommen zu haben.“ (D.) Aus der römischen Kaiserzeit stammen die Ruinen des herrlich gelegenen Theaters, sowie die Reste der Thermen und die sämtlichen Fragmente von Sculpturen und Vasen in dem kleinen Museum, unter denen besonders der schöne Rest einer Bronzestatue der römischen Wölfin zu beachten ist; der feine und saubere Stil weist das Werk in die augusteische Zeit.

Florenz hatte man bisher für eine römische Gründung gehalten. Jetzt haben Gräberfunde bewiesen, daſs an seiner Stelle schon eine Ansiedelung in der Villanovaperiode existiert hat. Allerdings scheint die Zeit seiner Blüte erst um 200 v. Chr. begonnen zu haben. Es besaſs als Mittelpunkt ein Capitolium nach dem Muster Roms mit einem dreizelligen Tempel für die kapitolinische Trias, Jupiter, Juno und Minerva. Aufserdem haben sich Spuren von Thermen für Männer und Frauen und von einem Amphitheater gefunden. Die günstige Lage sicherte Florenz eine schnelle Entwickelung auf Kosten von Fäsulä; eine Hauptstrafse des römischen Reiches durchlief die Stadt, die Via

Cassia, welche von Rom über Clusium, Arezzo, Florenz nach Bononia (Bologna) und später bis nach Aquileja führte und eine Zweigstrafse nach Lucca entsendete.

Vgl. über die Etrusker im allgemeinen: O. Müller (Deecke), die Etrusker; Helbig, Die Italiker in der Poebene; ders., Sopra la provenienza degli Etruschi, in den Annal. d. J. 1884 S. 198 ff.; Undset, L'antiquissima necropoli turquiniense, in den Annal. d. J. 1885 S. 5 ff.; Martha, l'art étrusque u. Manuel d'archéol. etr. et romaine; Schwegler, Römische Geschichte; Mommsen, Römische Geschichte; v. Duhn, Bemerkungen zur Etruskerfrage, Bonner Studien S. 21 ff.; Körte in den Verh. d. 43. Vers. dtsch. Philol. u. Schulm. S. 161 ff.

Über Fiesole vgl. Dütschke in der Archäol. Ztg. 1876 S. 93 ff. Über Florenz zuletzt Milani, Mon. dei Lincei VI S. 5 ff.; dort die ältere Litteratur.

Eigenart der Etrusker.

Die Etrusker treten uns mit imponierender Macht im Beginn ihrer Geschichte entgegen. Mit grofser Energie breiten sie sich zwischen alteingesessenen, kraftvollen Völkern aus, zwingen diese, sich zu unterwerfen oder in die unwirtlicheren Teile Italiens zu flüchten; den Einwanderern bleiben zwei der schönsten und fruchtbarsten Landschaften der ganzen Halbinsel: die Po-Ebene und Etrurien. Sobald sich in Latium ein bedeutenderes Leben entwickelt, suchen sie auch auf diese Landschaft — und mit Erfolg — ihre Hand zu legen.

Eine so gebietende, überragende Stellung kann kein schwaches, unkriegerisches Volk eingenommen haben.

Ebenso stark, wie es uns hier im activen Vorgehen erscheint, bewährt es sich später im passiven Widerstand. Über drei Jahrhunderte hat der zähe Todeskampf Etruriens gegen die unteritalischen Griechen, die Kelten und die Römer gedauert. Aber es ist nicht allein von diesen äufseren Mächten besiegt worden; seine schlimmsten Feinde waren innerliche Eigenschaften, welche im Zaum gehalten wurden, solange das Volk im einheitlichen activen Vorgehen begriffen war, die sich aber nun, als die Möglichkeit zu einem solchen genommen war, entfesselten und mit ihrer ganzen zerstörenden Gewalt um sich griffen.

Schon früh mufs bei den Etruskern der Sinn für Prachtentfaltung rege gewesen sein, denn ihre Gräber sind voll der kostbarsten Reichtümer. Dieser Sinn entwickelte sich nun zu einem mafslosen Hang zur Schwelgerei, zu üppigstem Lebensgenufs, dem aber jeder vornehme Zug, jede Liebenswürdigkeit und Heiterkeit gefehlt zu haben scheint. Der dumpfe, materielle Genufs scheint den Etruskern höher gestanden zu haben, als die reine Poesie der Freude und Ausgelassenheit, wie sie am schönsten unter griechischem Himmel blühte. „Die Geschichtschreiber Timäos und Theopomp entwerfen Bilder von der

etruskischen Weiberzucht und der etruskischen Tafel, welche der ärgsten byzantinischen und französischen Sittenlosigkeit nichts nachgeben." (Mommsen.)

Die einzelnen Eigenschaften der Menschen und Völker entwickeln sich im Gegensatz zu einander, und so ist es eine der häufigsten Erscheinungen, dafs in demselben Menschen neben der weichlichsten Wollust die düsterste Grausamkeit herrscht, und auch bei den Etruskern fehlen ihre Spuren nicht. Schon alte Sagen berichteten von der Unmenschlichkeit, mit der sie ihre Gefangenen fesselten und töteten, und wie zur Bestätigung dieser Sagen hören wir, dafs sie nach der Seeschlacht mit den Phokäern (536) alle Gefangenen auf dem Markt von Cäre steinigen und im Jahre 358 v. Chr. dreihundertundsieben gefangene Römer auf dem Marktplatz von Tarquinii niedermetzeln liefsen. Dieser grausame, blutdürstige Sinn äufsert sich auch in den wüsten Phantasieen ihres Aberglaubens, die uns häufig auf ihren Denkmälern erschrecken; endlich ist es charakteristisch, dafs bei ihnen zuerst die Fechterspiele auftauchen, die Urbilder der abscheulichen, durch ihre Grausamkeit entnervenden römischen Gladiatorenkämpfe.

Aber noch ein schlimmerer Feind der Gröfse war in diesem merkwürdigen Volke lebendig. Manch ein Tyrann ist wollüstig und grausam gewesen und doch eine mächtige Persönlichkeit, weil er von gewaltigen, grofsen Ideen getragen wurde. Die Etrusker aber waren nüchtern und alltäglich im Grunde ihrer Seele. Möglich, dafs bei ihnen auch diese Eigenschaft zurückgedrängt war, solange sie im activen Vordringen begriffen waren. Thatsache ist, dafs in all ihren Kunstwerken, vom ältesten bis zum jüngsten, keine Eigenschaft so deutlich hervortritt, als die einer kleinlichen bürgerlichen Nüchternheit, die Unfähigkeit, sich zu einer monumentalen, heroischen Auffassung aufzuraffen.

So weit die allgemeinen Charakterzüge des Volkes! Welches Bild gewinnen wir nun aus dem Wenigen, das uns von seiner Religion überliefert ist?

„Unter den etruskischen Göttern treten die bösen und schadenfrohen in den Vordergrund, wie denn auch der Cult grausam ist und namentlich das Opfern der Gefangenen einschliefst." Das Land der Toten war „eine wahre Hölle, in die die armen Seelen zur Peinigung durch Schlägel und Schlangen abgeholt werden von dem Totenführer, einer wilden, halb tierischen Greisengestalt mit Flügeln und einem grofsen Hammer." „So fest ist mit diesem Zustand der Schatten die Pein verbunden, dafs es sogar eine Erlösung daraus giebt, die nach gewissen, geheimnisvollen Opfern die arme Seele versetzt unter die oberen Götter."

„Aber vor allen Dingen beschäftigt den Etrusker die

Deutung der Zeichen und Wunder.“ „Er las aus den Blitzen und aus den Eingeweiden der Opfertiere dem gläubigen Mann seine Zukunft bis ins einzelne heraus.“ „So entstanden die Blitzlehre, die Haruspicin, die Wunderdeutung, alle ausgesponnen mit der ganzen Haarspalterei des im Absurden lustwandelnden Verstandes, vor allem die Blitzwissenschaft. Ein Zwerg von Kindergestalt mit grauen Haaren, der von einem Ackersmann bei Tarquinii war ausgepflügt worden, Tages genannt — man sollte meinen, dafs das zugleich kindische und altersschwache Treiben in ihm sich selber habe verspotten wollen —, also Tages hatte sie zuerst den Etruskern verraten und war dann sogleich gestorben. Seine Schüler und Nachfolger lehrten, welche Götter Blitze zu schleudern pflegten; wie man am Quartier des Himmels und an der Farbe den Blitz eines jeden Gottes erkenne; ob der Blitz einen dauernden Zustand andeute oder ein einzelnes Ereignis, und wenn dieses, ob dasselbe ein unabänderlich datiertes sei oder durch Kunst sich vorschieben lasse bis zu einer gewissen Grenze; wie man den eingeschlagenen Blitz bestatte oder den drohenden einzuschlagen zwinge, und dergleichen wundersame Künste mehr, denen man gelegentlich die Sportulierungsgelüste anmerkt.“ (Mommsen a. a. O.) Dieses Wenige kann genügen, uns von der gänzlichen Poesielosigkeit dieser Anschauungen zu überzeugen; überall gewahren wir ein unglaublich nüchternes Hängen an dem Alleräufserlichsten, während sich in den Vorstellungen vom Jenseits der Zug zur Grausamkeit deutlich widerspiegelt.

Neben dieser niedrigen Dämonologie — in der That erscheinen die Götter nicht als freiwaltende Mächte, sondern als blindwaltende Dämonen, welche sich den Zauberkünsten der Priester nicht entziehen können —, neben dieser Dämonologie gab es indes eine theologische Speculation oder wenigstens den Anfang dazu: „Über der Welt mit ihren Göttern walten die verhüllten Götter, die der etruskische Jupiter selber befragt; jene Welt aber ist endlich und wird, wie sie entstanden ist, so auch wieder vergehen nach Ablauf eines bestimmten Zeitraumes, dessen Abschnitte die Säcula sind. Über den geistigen Gehalt, den diese etruskische Kosmogonie und Philosophie einmal gehabt haben mag, ist schwer zu urteilen, doch scheint auch ihnen ein geistloser Fanatismus und ein glattes Zahlenspiel von Haus aus eigen gewesen zu sein.“ (Mommsen.)

Allzu deutlich klingt indes das eigentlich Mythologische in dieser Speculation — das Verhältnis der Götter zu noch höheren, unbekannten Mächten — an das an, was wir von dem Verhältnis des griechischen Zeus zu der dunklen Gestalt der Aisa und von der Endlichkeit auch des griechischen Götterhimmels erfahren, — zu deutlich, als dafs wir nicht argwöhnen sollten, dafs die etruskischen Priester sich hier mit fremdem

Gut bereichert hätten. Sicher etruskisch ist hingegen der echt spiefsbürgerliche Versuch, das Ende der Welt mit Zahlen berechnen, das Rätsel der Welt, ihres Bestehens und Vergehens mit nachrechnendem Verstande ergründen zu wollen.

Wir fanden Dämonologie und Theologie, aber wir finden keine Mythologie; dichterische Neigungen scheinen den Etruskern ferne gelegen zu haben. Was sie von Mythen darstellen, ist griechisch oder latinisch.

Endlich bleibt uns noch übrig, das Bild mit den Zügen zu vervollständigen, die wir den Kunstwerken der Etrusker entnehmen können, und zwar richten wir hier unser Augenmerk ausschliefslich auf das rein Künstlerische. Es ist bekannt, dafs die Etrusker technisch im Handwerk und in der Architektur Bedeutendes leisteten. Ihnen wird die Erfindung des Bogens und Gewölbebaues zugeschrieben, aber beide wurden erst von den Römern zu Mitteln künstlerischer Wirkungen gemacht; bei den Etruskern blieben sie in lediglich practischer Verwendung.

Äufserst charakteristisch ist der Gang der etruskischen Kunstgeschichte, den wir uns in den allgemeinsten Zügen vergegenwärtigen wollen. Ganz gering ist das Capital von Fertigkeiten und Fähigkeiten, das die Etrusker nach Etrurien mitbringen, und gering ist die Entwickelung in den ersten zwei Jahrhunderten. Dann beginnt der Import aus dem Osten, und ihm folgt ein Aufschwung, streng im Anschlufs an die Muster der fremden Ware. Im sechsten Jahrhundert endlich beginnt eine eigene künstlerische Thätigkeit, die Wandmalerei. Aber merkwürdig, auch sie erweist sich Schritt für Schritt abhängig von den malerischen Mustern, welche die griechischen Vasen boten; alle Fortschritte, die wir auf diesen beobachten können, werden getreulich von den etruskischen Wandmalern nachgemacht. Zugleich mit der äufseren Entwickelung der Etrurier hört auch der lebhafte Import und damit die Entwickelung in ihren Kunstwerken auf. Fast zwei Jahrhunderte lang ist ein Stillstand zu bemerken; der archaische Stil entwickelt sich nicht zur Freiheit; seine äufserlichen Formen bleiben dieselben, aber sie verlieren die Strenge, sie werden lax. Sobald dann Etrurien anfängt romanisiert zu werden, macht die etruskische Kunst eine unnatürliche Umwälzung durch. Plötzlich werden, ohne dafs man den Archaismus ganz abschütteln konnte, die vollkommen freien Formen der späten griechischen Werke nachgeahmt. Meistens ist das Resultat von merkwürdig barocker Wildheit, wie an den meisten Reliefs der Aschenurnen (S. 182 ff.). Selten ist es wirklich schön zu nennen, und dann überwiegt bei weitem das griechische Element, wie an dem Amazonen-Sarkophag im hiesigen Museum (S. 187 ff.), einigen Spiegeln (S. 245), der hiesigen Bronze-Situla (S. 197 f.) und vor allen Dingen den Sculpturen in

dem Grabe der Volumnier zwischen Perugia und Assisi (Conestabile, Il sepolcro dei Volunni; Martha, l'art étr. S. 352 ff.)*).

Aus diesem Gang ihrer Kunstgeschichte läfst sich der Mangel eigener künstlerischer Kraft der Etrusker schliefsen. Nur auf fremde Anregungen beginnen sie eine eigene Kunst; sobald diese fremden Muster anfangen zu mangeln, hört auch bei ihnen die Entwickelung auf. Dem Auge ihrer Künstler offenbarte die Natur nicht, wie denen der Griechen, täglich neue Reize, welche unaufhörlich zu neuen künstlerischen Ausdrucksweisen, neuen Stilen drängten; kein innerliches Bedürfnis trieb sie zur künstlerischen Thätigkeit.

Aus diesem Grundmangel erklärt sich denn auch eine besonders hervorstechende Eigenschaft aller etruskischen Werke: überall vermissen wir eine gründliche Kenntnis des menschlichen Organismus. Der Etrusker begnügt sich mit äufserlicher scheinbarer Lebendigkeit seiner Figuren; er kennt nicht den unermüdlichen Fleifs der Begeisterung, wie ihn der Grieche besafs, der nicht ruhte, bis er den ganzen Organismus des Menschen durchforscht hatte und souverän mit ihm schalten und walten konnte.

Mit diesem Mangel ist der einzige Vorzug der etruskischen Kunst, der sie uns allein anziehend machen kann und nicht ohne Einfluſs auf die römische Kunst geblieben ist, eng verknüpft: der Blick für das Einzelne und damit für das Individuelle. Mit grofser Sorgfalt ist an ihren Figuren, an den Körpern und besonders an Schmuck und Kleidung alles Einzelne wiedergegeben, und diese Berücksichtigung des Einzelnen steigert sich bei der Bildung der Köpfe zu einer merkwürdigen Fähigkeit individueller, porträthafter Gestaltung. Auch die Griechen haben gerne und viel porträtiert, aber sie suchen die Persönlichkeit viel weniger durch die Betonung äufserlicher Züge zu treffen, als durch die Hervorkehrung ihres innerlichen Wesens; dagegen steht die römische Porträtkunst ganz auf dem Standpunkt der etruskischen, und der Unterschied liegt nur in den Dargestellten. Noch in einem anderen Punkte äufsert sich die Vorliebe des Etruskers für das Einzelne, und ist die etruskische Kunst auf die römische von Einfluſs gewesen. Häufig finden wir in Etrurien auf Gemälden oder Sarkophagen aller Zeiten Opferzüge oder Züge von Magistraten mit allen Einzelheiten, gleichsam officiell dargestellt; wir dürfen in ihnen die Vorläufer der römischen Triumphalreliefs sehen, mit denen sie das Bestreben teilen, ein genaues Abbild des Realen zu

*) Sehr interessant ist die auffallende Verwandtschaft dieser Sculpturen mit den Werken, die im Mittelalter die Pisani und ihre Schule hervorbrachten. Gewisse künstlerische Eigenschaften scheinen am Boden zu haften. So hat die Baukunst des kaiserlichen Rom ein vollkommenes Spiegelbild in der römischen Barock-Architektur.

geben; nur fühlen wir bei jedem römischen Relief die Bedeutung des Volkes heraus, für das es gearbeitet ist, während die entsprechenden etruskischen Werke einen durchaus privaten, beschränkten, nüchternen Charakter haben.

Dafs die etruskische Kunst in der That einen grofsen Einflufs wenigstens auf die Anfänge der römischen Kunst ausgeübt hat, können wir auch unseren schriftlichen Überlieferungen entnehmen. Unter den drei letzten Königen, von denen der eine sicher ein Etrusker war — von den andern beiden ist es wahrscheinlich —, erhielt Rom seine ersten bedeutenden Bauten: eine Stadtmauer, die unterirdischen, gewölbten Abzugsgräben und den Tempel des Jupiter auf dem Capitol; das Götterbild und die Viergespanne auf dem Giebel wurden in Veji gearbeitet (vgl. Helbig, Führer I S. 464 f.). Als die Römer Volsinii zerstörten, sollen sie an 2000 Statuen mit nach Rom geschleppt haben, und Varro berichtet, dafs vor dem Jahre 493 v. Chr. der Schmuck aller römischen Tempel tuscanisch war. Der älteste Tempelbaustil und der älteste Hausbaustil wurde in Rom als tuscanisch bezeichnet. Auf dieser Bedeutung für die Entwickelung der römischen Kunst beruht auch das Interesse, das die etruskische Kunst noch heute für jeden Menschen hat und immer behalten wird, denn die römische Kunst ist so gut wie die griechische ein lebendiges Element in unserer modernen Cultur geblieben.

Erdgeschofs.

In dem Erdgeschofs sind dem Publicum nur drei Zimmer zugänglich. Die darin aufbewahrten Gegenstände stammen sämtlich aus der Nekropole einer etruskischen Stadt, deren Spuren sich nördlich von Grosseto an Stelle eines Ortes Colonna*) gefunden haben. Nach unserer Überlieferung hat in jener Gegend das etruskische Vetulonia gelegen. Diesen Namen hat man denn auch für die Stadt, aus deren Nekropole die ausgestellten Funde stammen, in Anspruch genommen. Gewisse Angaben unserer Überlieferung und eine im Volk lebendig gebliebene Tradition scheinen allerdings auf eine andere Stelle jener Landschaft, Poggio Castiglione genannt (südlich von Massa Marittima, nördlich von Colonna), als Stätte des alten Vetulonia zu deuten; auch beweisen die Überreste, welche sich dort finden, die Existenz einer antiken Ansiedelung. Indessen hat sich infolge der Ausgrabungen der

*) Der König von Italien hat durch ein Decret vom 22. Juli 1887 dem Ort den Namen Vetulonia gegeben. Auf den verbreiteten Karten (z. B. bei Bädeker) ist der alte Name beibehalten.

letzten Jahre die Wagschale sehr zu Gunsten von Colonna geneigt. Man hat im Innern des alten Stadtgebietes gegraben und dort fast ganz ohne Ausnahme nur Münzen von Vetulonia gefunden.

Die Frage ist für den Besucher des Museums im Grunde gleichgültig. Die Hauptsache ist, daſs uns die ausgestellten Funde die Entwickelung der etruskischen Cultur vom achten bis in das sechste Jahrhundert vor Augen führen.

Im Jahre 1884 wurden die systematischen Ausgrabungen begonnen und sind bis jetzt jährlich fortgesetzt worden.

Vgl. Falchi, Vetulonia e la sua necropoli antichissima; ders., La tradizione di Vetulonia e gli avanzi di Vetulonia e di Vitulonio; Sordini, Vetulonia, studj e ricerche; Petersen in den Röm. Mitt. 1895 S. 79 Anm. 1; Not. d. sc. 1895 S. 272 ff.; Röm. Mitt. 1896 S. 186 (Petersen); Bullet. di Paletnologia Italiana 1896 S. 109 (Pinza).

I. Zimmer.

An der Wand neben der Thür hängt eine Karte, auf der die Lage der einzelnen Gräber verzeichnet ist.

Die ältesten Gräber, die sich auf italischem Boden nachweisen lassen, sind die sogenannten Brunnengräber, tombe a pozzo. In die Erde ist ein runder oder viereckiger Schacht von etwa 1,50 m Durchmesser und 1,25–2,50 m Tiefe gegraben. Er verengert sich etwas nach unten, wo sich dann ein kleinerer Schacht von 30—60 cm Durchmesser und 50—80 cm Tiefe anschlieſst. Dieser kleinere Schacht ist das eigentliche Grab. In ihn wurde die Urne mit den Aschenresten des Verstorbenen gestellt; um sie herum wurden einige Gaben gelegt, die aus dem Hausrat des Toten stammten; das Ganze ward mit Asche bestreut und dann ein groſser Stein, der auf den oberen Rändern des kleineren Schachtes aufruhte, als Deckel darüber gelegt, endlich der obere Schacht mit Erde ausgefüllt. Dies ist die typische Form, neben der sich auch einige, nur in Nebenpunkten abweichende Varianten finden. Die Urnen, welche die Asche enthielten, hatten bestimmte Formen; entweder waren es groſse, bauchige Gefäſse, die aber nur einen Henkel haben durften. War kein einhenkliges Gefäſs vorhanden, so muſste von einem Gefäſs mit zwei Henkeln der eine abgeschlagen werden. Als Deckel diente eine runde Schale, ebenfalls nur mit einem Henkel. Die zweite Art sind die sogen. Hüttenurnen, Urne a capanna. Sie ahmen in allen Details getreu die Form einer Hütte nach, rund oder viereckig, mit einem Raum, einer Thür und groſsem Giebeldach, dessen Sparren sich beim First überkreuzen. Ohne Zweifel geben uns diese Urnen ein genaues Bild der ältesten italischen Hütten. Sie haben sich nicht allein in Etrurien

gefunden. Daſs man die Urnen für die Asche der Toten in dieser Form bildete, beruht auf der Vorstellung, daſs das Grab die Behausung des Verstorbenen sein solle, wie die Hütte für den Lebenden.

Die Aschengefäſse sind ganz roh mit der Hand gearbeitet; wenige geometrische Ornamente sind eingeritzt. Die Hüttenurnen sind sorgfältiger gearbeitet und von schwarzer Färbung; ihre Technik ist die Vorläuferin derjenigen, die wir später in vollendeter Ausbildung an den Bucchero-Vasen finden.

Die Zeit der beschriebenen Begräbnisart ist nicht genau zu begrenzen. Die meisten erhaltenen Gräber dieser Art werden aus dem achten bis siebenten Jahrhundert stammen.

Vgl. Martha, L'art étr. S. 32 ff.

An der Fensterwand unseres Zimmers unten stehen fünf derartige Aschengefäſse, in der Mitte der links anstoſsenden Längswand zwei in der ursprünglichen Lage, d. h. so, wie sie gefunden worden sind. Ebenda bemerkt man Beispiele von den schildförmigen Decksteinen. Auf dem einen an der Längswand ist ein länglicher Schild in Relief dargestellt.

Falchi, Vetulonia S. 103.

Zwei schöne Exemplare von Hüttenurnen sind in der Mitte des Zimmers aufgestellt. Bei der oberen sieht man durch die geöffnete Thür in das Innere; man bemerkt Asche, Erde, einige Scherben und ein ganz erhaltenes schwarzes Gefäſs von der gleichen Technik wie die Urne selbst. Das Äuſsere beider Exemplare ist mit eingeritzten geometrischen Ornamenten verziert.

Falchi, Vetulonia S. 52.

In den Schränken der Längswände sind die Funde aus einzelnen Gräbern vereinigt ausgestellt. Wir sehen neben Aschengefäſsen und Hüttenurnen primitives Geschirr, Bronzegeräte, Waffen und einige Schmuckgegenstände. Die bisher genannten Funde stammen zum gröſsten Teil aus einem gemeinsamen Friedhof (Poggio alla Guardia; vgl. die Karte), augenscheinlich dem ältesten, einige aus dem nahe gelegenen Poggio alle Birbe.

Notizie d. sc. 1885 S. 114 ff., S. 404 ff. u. 513 ff. T. VI—XII Falchi, Vetulonia S. 31 ff., 79 ff. u. 56 ff.

Während die Toten dieser Gräber alle verbrannt wurden, finden sich einzelne Gräber, in denen die Toten begraben sind (tombe a fossa). Sie sind gleichzeitig mit den jüngeren Brunnengräbern.

Ein Beispiel sehen wir links neben der Thür aufgestellt. Der beigefügte Bronzeschmuck stammt aus einem anderen Grabe.

Falchi, Vetulonia S. 177 ff. T. XVI (Circoli della Sagrona).

II. Zimmer.

Auf demselben Friedhof, der die meisten und ältesten Brunnengräber enthält (Poggio alla Guardia), haben sich an einigen Stellen Kreise von roh zubehauenen, in gröfseren Abständen von einander aufgestellten Steinen gefunden, die ein Brunnengrab oder eine Anzahl solcher Gräber umschlossen (tombe a cerchio), eine Erscheinung, die bisher in Italien nur in zwei anderen Nekropolen aufserhalb von Etrurien beobachtet worden ist. Augenscheinlich soll in dem Falle, dafs nur ein Grab umschlossen wird, diesem ein besonderer Schutz und eine ausgezeichnete Stellung gesichert werden; in dem Falle, dafs mehrere Gräber in dem Kreise liegen, sollen diese als zusammengehörig, wohl als Gräber einer Familie bezeichnet werden.

Auf einer anderen Stelle unserer Nekropole, dem Poggio al Bello, haben sich nun ausnahmslos derartige Kreise gefunden; hier aber sind die Steine sorgfältig zubehauen und stehen dicht nebeneinander geschichtet, etwas nach aufsen geneigt. Diese gröfsere Sorgfalt und Regelmäfsigkeit bedeutet einen Fortschritt, und wir haben deshalb diese Gräber jedenfalls später zu datieren, als die anderen auf Poggio alla Guardia. Im Innern dieser Kreise scheinen keine pozzi gelegen zu haben; man findet in ihnen vielmehr unregelmäfsig geformte grofse Vertiefungen — auch die Tiefe wechselt innerhalb desselben Grabes —, deren Anlage sich ganz nach dem vorgefundenen Boden gerichtet hat, d. h. man hat die Felsen umgangen und nur den Erdboden ausgehoben. Nach diesen Vertiefungen haben die Gräber neben dem allgemeineren Namen „tombe a cerchio“ auch den specielleren „tombe a buca“ erhalten. In den Vertiefungen findet sich, an verschiedenen Stellen verteilt, die mannigfachste Mitgift des Toten.

Innerhalb der Kreise haben sich häufig an der Oberfläche konisch geformte grofse Steine gefunden. Das Material ist Sassofortino, eine Art Trachyt, die sich 30 Kilometer östlich von Vetulonia findet. Sie lagen meistens mit der Spitze nach unten über anderen grofsen Steinen; durch diese Lage sollte

augenscheinlich die Schwierigkeit, sie bei Seite zu schaffen, erhöht werden. Man sollte also denken, dafs sie zum Schutz besonders reicher Gräber bestimmt gewesen wären; doch haben sich gerade unter ihnen nur unbedeutende Gegenstände gefunden. Deshalb ist ihre Bestimmung und Bedeutung unklar.

Im Jahre 1886 wurde ein besonders reiches Kreisgrab gefunden, die sogen. Tomba del Duce. Ihr ganzer Inhalt an Schmuck und Geräten ist in unserem Zimmer aufgestellt. Er war in der Vertiefung (buca) des Grabes in fünf Gruppen verteilt gewesen; die eine Gruppe war jedoch, wie sich zeigte, schon in früherer Zeit gefunden und geraubt worden.

Die Zeit dieses Grabes läfst sich nach bestimmten Anzeichen als die Wende des siebenten und sechsten Jahrhunderts v. Chr. angeben.

Die Knochen des Verstorbenen waren, wie sich fand, in ein Linnentuch gehüllt und in einer bronzenen Truhe beigesetzt gewesen, deren äufsere Wandungen mit getriebenen Silberreliefs belegt waren. Die Reste dieser Truhe finden wir in dem freistehenden Schrank zunächst dem Fenster, während von ihrer ursprünglichen Gestalt das Holzmodell an der Fensterwand eine Vorstellung giebt (darin eine Tafel mit der Abbildung, auf der man die Zeichnung der Reliefs genauer erkennt; der Custode zeigt sie auf Verlangen vor). Der eigentliche Behälter war demnach rechteckig, 68 cm lang, 25 cm breit und 26 cm hoch; er ruhte auf vier einfachen Füfsen von 6 cm Höhe; der Deckel hatte die Form eines giebelförmigen Daches, das etwa 9 cm hoch war. Durch dieses Dach erinnert das Ganze wieder an ein Gebäude; man erinnere sich der urne a capanna. Die Silberreliefs (man vergleiche die Tafel) stellen zwischen einfachen und ohne Abwechselung wiederholten Ornamentstreifen Reihen von wilden und phantastischen Tieren dar; dazwischen sieht man raumfüllende Ornamente oder Pflanzen. In den Giebeln sind zwei Gänse wappenartig um eine stilisierte Pflanze gruppiert, womit der Raum recht geschickt gefüllt wird. An den Füfsen ist zwischen schmalen Flechtbändern die gleiche Darstellung reihenweise nebeneinander wiederholt, so oft sie in den Raum ging:

wir sehen einen nackten Mann zwischen zwei aufgerichteten Löwen stehen; er hat mit jeder Hand eine Tatze ergriffen; die Tiere legen die freie Tatze dem Mann auf die Schulter.

Diese Darstellung findet sich vollkommen übereinstimmend an einem Stück des grofsen Goldschmuckes, der sich bei Cäre in dem Grabe Regulini-Galassi gefunden hat (an dem grofsen Brustschilde; Helbig, Führer II S. 350 u. 346 f. [Reisch]). Da auch die übrigen Darstellungen die gröfste stilistische Übereinstimmung mit den Figuren jener Schmucksachen aufweisen, so kann man mit Sicherheit annehmen, dafs beide an dem gleichen Orte gearbeitet sind. Sicher ist, dafs es Importware aus dem Osten ist, und zwar wahrscheinlich aus einem der griechischen Industriecentren an der kleinasiatischen Küste oder auf einer der benachbarten Inseln. „Die Gruppe des nackten, löwenhaltenden Mannes ist eine bewufste, freie Umbildung der bekannten babylonisch-assyrischen Gruppe des bekleideten (meist bärtigen), tierbändigenden Dämons, die hier ihres symbolischen Gehaltes schon entkleidet ist“ (Reisch a. a. O.; noch reiner in griechische Formen übertragen findet sich dieselbe Gruppe auf einem Goldblättchen von Korinth, Arch. Ztg. 1884 S. 108 T. 8 No. 5 [Furtwängler]). Für die Annahme ostgriechischen Ursprungs spricht auch die unverkennbare stilistische Verwandtschaft der Verzierungen unserer Urne mit denen an zwei in Olympia gefundenen Rückenteilen von Panzern aus Bronze (Furtwängler, Die Bronzen von Olympia S. 153 ff. T. LVIII u. LIX). Überall werden wir auf dasselbe Ziel gewiesen: auf die im Süden von Kleinasien, den benachbarten Inseln und besonders Cypern unter orientalischem Einflufs sich entwickelnde griechische Kunstübung.

Wir können den aufseritalischen Ursprung des Werkes schon deshalb mit Zuversicht annehmen, weil seine Form in Etrurien keine directen Vorbilder hat; die ältesten Analogieen stammen vielmehr aus Kreta, und zwar aus mykenischer Zeit (Monum. dei Lincei I S. 201 mit zwei Tafeln [Orsi] und ebenda VI S. 345 ff. [Mariani]); dort haben sich vier vollkommen entsprechende Truhen aus Thon in einem Grabe beisammen und in ihnen die Knochen der Verstorbenen gefunden*).

Die Art, wie wir die Überreste des Verstorbenen hier beigesetzt finden, erinnert uns aufserdem an folgende Schilderung in Homers Ilias (XXIV, 785 ff.):

ἀλλ' ὅτε δὴ δεκάτη ἐφάνη φαεσίμβροτος ἠώς,
καὶ τότ' ἄρ' ἐξέφερον θρασὺν Ἕκτορα δακρυχέοντες,
ἐν δὲ πυρῇ ὑπάτῃ νεκρὸν θέσαν, ἐν δ' ἔβαλον πῦρ.

*) Wegen der Form vergleiche man auch einige ganz entsprechende ägyptische Truhen bei Maspero, L'archéol. égypt. S. 269.

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἠώς,
τῆμος ἄρ' ἀμφὶ πυρὴν κλυτοῦ Ἕκτορος ἦγερετο λαός.
πρῶτον μὲν κατὰ πυρκαϊὴν σβέσαν αἴθοπι οἴνῳ
πᾶσαν, ὁπόσσον ἐπέσχε πυρὸς μένος· αὐτὰρ ἔπειτα
ὀστέα λευκὰ λέγοντο κασίγνητοί θ' ἕταροί τε
μυρόμενοι, θαλερὸν δὲ κατείβετο δάκρυ παρειῶν.
καὶ τάγε χρυσείην ἐς λάρνακα θῆκαν ἑλόντες,
πορφυρέοις πέπλοισι καλύψαντες μαλακοῖσιν.

„Aber nachdem zum zehnten die leuchtende Eos emporstieg,
Jetzo trugen sie weinend hinaus den mutigen Hektor,
Legten ihn hoch auf der Scheiter Gerüst und entflammten das Feuer.
Als aufdämmernd nun Eos mit Rosenfingern emporstieg,
Kam das versammelte Volk um den Brand des gepriesenen Hektors.
Diese löschten den glimmenden Schutt mit rötlichem Weine,
Überall, wo die Glut hinwütete; drauf in der Asche
Lasen das weifse Gebein die Brüder zugleich und Genossen,
Wehmutsvoll, ihr Antlitz mit häufigen Thränen benetzend.
Jetzo legeten sie die Gebein' in ein goldenes Kästlein,
Und umhüllten es wohl mit purpurnen weichen Gewanden."
(Vofs.)

Wir finden hier die Einhüllung in Zeug und die Bergung in einer kostbaren Truhe (*λάρναξ = κιβωτός*) wieder. Bekanntlich gehört der Schlufs der Ilias zu den jüngsten Partieen des Gedichtes; wir dürfen deshalb ohne Zweifel und mit vollem Rechte die Schilderung jener Verse mit unserem Funde illustrieren.

Späte etruskische Aschenurnen aus Stein beweisen, dafs die Form unserer Truhe auch in Etrurien heimisch geworden ist (z. B. Gori, Mus. Etr. III T. XII 1; danach Baumeister, Denkmäler d. kl. A. S. 136 Fig. 144).

Notizie d. sc. 1887 S. 503 T. XVIII; Falchi, Vetulonia S. 149 T. XII; Martha, L'art étr. S. 114; American Journal of Archeol. 1888 S. 179 T. XI; Ohnefalsch-Richter, Kypros T. XCV.

Die Lade stand in dem Grabe orientiert von West nach Ost. Rechtwinklig zu ihr stehend fand sich das merkwürdige Schiff von Bronze, das auch hier daneben aufgestellt ist. Wir sehen ein einfaches Schiff (22 cm lang, 8 cm breit), dessen Hinterteil in einen Hirschkopf ausläuft. Auf den Rändern sieht man allerlei zahme Tiere, meist beschäftigt, aus Trögen zu fressen. Deutlich zu erkennen sind in der Mitte zwei Ochsen, verbunden durch das Joch

auf ihren Schultern, vor ihnen zwei Schweine und rechts noch ein Widder. In den meisten anderen Tieren kann man Hunde vermuten. An dem Joch der Ochsen ist ein Ring befestigt, der zum Griff diente. Unten sind zwei Füfse angebracht, welche das feste Stehen des Schiffes auf einer Fläche ermöglichen.

Ähnliche Schiffe in Bronze und Terracotta haben sich in geringer Anzahl auch sonst in Etrurien, in gröfserer Masse in Sardinien gefunden, wo auch an anderen Geräten der Hirsch sehr viel vorkommt (vgl. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art IV S. 82 ff.). Die ursprüngliche Bestimmung dieser Schiffe ist unklar. Alle haben den Ring in der Mitte zum Anfassen oder Aufhängen; das unsere allein ist auch zum Stellen eingerichtet. Die Arbeit ist sehr roh und plump.

Notizie d. sc. 1887 S. 500 T. XVII 1; Falchi, Vetulonia S. 143 T. XI 5; Martha, L'art étr. S. 114 Fig. 108. Im Jahre 1894 hat sich in einem Kreisgrab bei Vetulonia ein einfaches derartiges Schiff aus Bronze gefunden, bei dem in dem Ring auch der eiserne Haken, an dem es aufgehängt war, erhalten ist: Not. d. sc. 1895 S. 302 Fig. 15 bis. Vgl. ferner American Journal of arch. 1888 S. 178 T. Xa und die Zusammenstellung bei Ohnefalsch-Richter, Kypros T. CXLV.

An einer anderen Stelle des Grabes wurden die Gegenstände gefunden, die in dem Schrank zwischen der Thür zum nächsten Zimmer und dem Fenster aufbewahrt werden. Man beachte besonders in dem mittelsten Fach einen fragmentierten silbernen Becher mit zwei horizontal abstehenden Henkeln, leicht vergoldet und ornamentiert mit Graffiti, die sich in Zonen um das Gefäfs herumziehen und abwechselnd Reihen von Vögeln (in der unteren Reihe ein Hase) und grofsen Vierfüfslern (Löwe, Stier, Greif, Sphinx [männlich und weiblich] und Pegasus) darstellen. Die Vögel sind sämtlich in Ägypten heimisch; trotzdem hat der Stil der Zeichnung nichts Ägyptisches. Das Gefäfs gehört zu jener eigenartigen, S. 248 erwähnten Klasse von Geräten aus Bronze oder kostbaren Metallen, die sich durch eine seltsame Mischung aller erdenklichen Elemente auszeichnen und wahrscheinlich in Cypern von griechischen Künstlern für phönikische Faktoreien gearbeitet worden sind. Also auch hier haben wir Importware vor uns.

Röm. Mitt. 1886 S. 134 (Helbig); Notizie d. sc. 1887 S. 489 T. XVI 1 u. 1a; Falchi, Vetulonia S. 130 T. X 3; Martha, L'art étr. S. 114 Fig. 107; American Journal of arch. 1888 S. 177 T. XI; Ohnefalsch-Richter, Kypros T. XCV 2.

Sicher einheimisch ist indessen der rechts davon stehende, in der Form vollkommen entsprechende Becher aus Bucchero nero. Er bietet ein interessantes Beispiel für den Einfluſs fremder Vorbilder aus Metall auf die einheimische Vasenindustrie. Seine Ornamente (unten Kelchblätter, dann horizontale Reife, dann punktierte Fächer) sind eingeritzt. Er gehört der ältesten Entwickelung des Bucchero nero an.

Notizie d. sc. 1887 S. 495 T. XVI 6; Falchi, Vetulonia S. 137 T. X 2; Martha, L'art etr. S. 455 Fig. 295.

In dem Fach darunter ist ein weiteres, an demselben Ort gefundenes Bucchero-Gefäſs mit hohem Henkel und Fuſs ausgestellt, um den eine etruskische Inschrift läuft, ein sicherer Zeuge für die einheimische Entstehung der Vase. An dem äuſseren Rande sind einige Ornamente unregelmäſsig eingeritzt; unten zwei horizontale Linien, oben die gleichen, sich teils vereinigenden, teils kreuzenden Halbkreise, wie wir sie an der Truhe in feinster Ausführung fanden. Auch das Innenbild unseres Gefäſses — drei geflügelte Löwen um einen radförmigen Mittelpunkt — findet seine besten Parallelen in Metallgeräten, die demselben Kreis wie die Lade angehören.

Röm. Mitt. 1886 S. 135 (Helbig): Notizie d. sc. 1887 S. 494 T. XVI 5—5b; Falchi, Vetulonia S. 135 T. X 14.

Rechts daneben sehen wir Reste eines Silberschmuckes, besonders die Fragmente einer Platte, in die die Darstellungen zweier Fabelwesen (Sphinx?) in steter Wiederholung abwechselnd gestanzt sind. Auch dies erinnert wieder an analoge Arbeiten aus dem genannten Grabe Regulini-Galassi.

Falchi, Vetulonia S. 131f. T. X 19.

Man sieht, daſs auch sonst an dieser Stelle viel kostbares Geschirr und Schmuck vereinigt war; die Erklärung des Einzelnen ergiebt sich von selbst. Das Meiste lag in einer groſsen Wanne aus Bronze mit vier groſsen Bronzekesseln zusammen. Diese sind ausgestellt in

dem unteren Teil des Schrankes links neben der Eingangsthür.

Röm. Mitt. 1886 S. 134; Notizie d. sc. 1887 S. 487 T. XV 7; Falchi, Vetulonia S. 129 T. X 15.

Ebendort haben sich auch die drei aufeinander gehörigen Teller aus Thon gefunden, welche über dem Kasten mit der Wanne oben aufgehängt sind. Ihre Bestimmung ist unklar.

Notizie d. sc. 1887 S. 498 T. XV 14; Falchi, Vetulonia S. 141 T. XI 2.

Die Gegenstände, welche in dem Glaskasten dazwischen liegen, sind an einer anderen Stelle des Grabes beisammen gefunden worden. Sie sind zum gröfseren Teil aus Eisen, zum kleineren aus Bronze und gehörten zu dem Geschirr eines Pferdes und zu Teilen eines Wagens. Umschlossen waren sie von zwei Eisenreifen, den Überresten der Räder, die wir gegenüber aufgehängt sehen (oben).

Notizie d. sc. 1887 S 476 T. XVII 2–10 u. XIV 7–9; Falchi, Vetulonia S. 113 T. IX.

Unter den Rädern sehen wir eine Gruppe von Gegenständen, welche abermals an einer anderen Stelle vereinigt gefunden wurden. Fast Alles lag, wie auch jetzt noch, in einer grofsen Bronze-Wanne; wir bemerken Schalen in grofser Menge und einfache Candelaber. Die Wanne war bedeckt von einem grofsen, runden, geometrisch verzierten Schilde, dessen geringe Reste wir jetzt auf dem Gitter liegen sehen (vgl. über derartige Schilde S. 247 f.). Auf dem Schilde lag der auch jetzt auf dasselbe Gitter gestellte konische Helm.

Röm. Mitt. 1886 S. 135; Notizie d. sc. 1887 S. 478 T. XIV; Falchi, Vetulonia S. 116 T. IX.

In dem grofsen Schrank an der Rückwand ist der Inhalt verschiedener Gräber vereinigt, die nach Anlage und Fundstücken dem besprochenen verwandt sind. Die Erklärung des Einzelnen ergiebt sich von selbst. Besonders hervorzuheben ist in dem mittleren Fach rechts ein schöner Silbernapf, dessen Rand mit vier Lagen von Schuppen verziert ist.

Falchi, Vetulonia S. 179 T. XVI 3; Notizie d. sc. 1892 S. 396. Es hat sich in einem anderen Grab von Vetulonia ein vollkommen entsprechen-

des Exemplar gefunden (vgl. Falchi a. a. O.), ein ähnliches in Cäre (Grifi a. a. O. T. VII 1; Helbig, Führer II No. 336); ein viertes steht in dem Vasenzimmer des Conservatorenpalastes. Die gleiche Decoration findet sich an einem kyprischen Thongefäfs (Cesnola, Cypern [deutsch von Stern] T. XLII 4), ähnlich auch an vielen korinthischen Gefäfsen (z. B. Gsell, Fouilles dans la Nécr. de Vulci Pl. II 3, 4, 5). Aufserdem ist ein sehr ähnlich decorierter silberner Teller aus einem Grabe von Corneto zu vergleichen (Mon. d. J. XI, T. Xa 7).

Darüber sind die Reste von dem Schmuck eines Pferdes wieder zusammengestellt und auf Leder befestigt. Er bestand aus drei schmalen Streifen von Bronze, an denen kleine Klunkern befestigt waren.

Falchi, Vetulonia S. 182 T. XVI 10; Notizie d. sc. 1892 S. 397.

Rechts darüber ist ein Helm aus Bronze zu beachten. Er ist aus einem Stück getrieben. An den Rändern sehen wir kleine Löcher; entweder war der ganze Rand mit einem besonderen Metallstreifen eingefafst, wie bei einem ganz analogen Helm, der sich in Sardinien gefunden hat (La Marmora, Voyage en Sardaigne T. XXXIV 3), oder er war nur mit Stiften verziert, wie entsprechende Helme, die sich in Olympia gefunden haben (Furtwängler, Bronzen v. Olympia S. 166 T. LXII 1015 u. 1016; dort unser Helm in Anm. 3 erwähnt). Die Form ist die des korinthischen Helmes, und, wie die Form, so ist auch der Ursprung sicher griechisch. Ein Helmbusch war nicht vorhanden.

Daneben beachte man die mit dem Helm zusammen gefundenen Beinschienen; auch sie sind je aus einem Stück getrieben und haben am Rande Löcher. Ihre Form schliefst sich genau denen des menschlichen Unterschenkels an. Beim Anlegen wurden ihre Langseiten auseinander gebogen und so um die Waden geklemmt. Sie hielten sich dann durch ihre eigene Elasticität; selten wurden sie hinten festgeschnallt.

Falchi, Vetulonia S. 163 u. 165 T. XIV 3 u. 8; Notizie d. sc. 1892 S. 392. Vgl. Reichel, Homerische Waffen, Abhandl. d. arch.-epigr. Seminars in Wien XI S. 76 f. Fig. 32.

Wir wenden uns nun zu dem der Rückwand zunächst in der Mitte stehenden Schrank. In seinem unteren Teil sind Funde aus einem Tumulo di Val di Campo aufgestellt, der besonders gute Bronzegeräte und -Gefäfse enthielt. Über die tumuli siehe unten.

Falchi, Vetulonia S. 198 T. XIX; Notizie d. sc. 1892 S. 403.

In dem oberen Teil des Schrankes liegen die Reste aus dem Circolo di Bes, so genannt nach einer kleinen Statuette des ägyptischen Gottes Bes aus grünem Glasfluſs, die sich dort gefunden hat (liegt bei den bunten Glasperlen). Derartige kleine Statuetten sind durch die phönikischen Händler viel nach Etrurien gebracht worden. In diesem Grabe war augenscheinlich eine Frau bestattet worden, wie man aus den Schmuckgegenständen aus Bronze, Silber und Gold schlieſsen kann. Am hervorragendsten sind zwei goldene Armbänder, das eine von vorzüglicher Erhaltung (oben links). Das Ganze ist zusammengesetzt aus drei schmalen Bändern, zwei kürzeren und einem längeren, dem mittleren, das den Arm ganz umspannte. Jedes einzelne dieser Bänder besteht aus je vier dünnen Streifen, eingefaſst durch einen feinen, gedrehten Draht. Die Streifen sind untereinander durch je einen feinen Draht verbunden, der abwechselnd im Zickzack und in einfachem Mäander zwischen den Streifen hin und her läuft. Das obere und untere Band endigt in einer leicht gerundeten Platte, deren Oberteil mit feinen Goldpünktchen gemustert ist und in der Mitte einen kleinen, runden Buckel trägt, der mit einem gedrehten Draht umrändert ist. Derartige Buckel finden sich auch auf dem einen vorragenden Teil des mittleren Bandes zu dritt. Dieser Teil des Bandes endigt mit einer länglichen, ebenfalls mit Goldkörnern und Draht gemusterten Platte, welche an ihrem schmal auslaufenden Ende aufgerollt ist. Die so entstehende Rolle fügte sich zwischen zwei andere Rollen am Ende des anderen Teiles desselben Bandes; durch alle drei wurde ein Stift gesteckt und so der Verschluſs hergestellt.

Die Arbeit ist auſserordentlich sorgfältig. Die Erfindung zeugt von einem überaus feinen Geschmack. Das Ganze muſs auf dem Arm, dessen Haut überall durchschimmern konnte, wie feine Spitzenarbeit gewirkt haben.

Zwei in der Technik ganz entsprechende Armbänder aus Silber haben sich bei Corneto in einer tomba a pozzo gefunden (Mon. d. J. XI T. LX 8 u. 9). Dieselbe Nekropole hat uns zwei prächtige goldene Armbänder mit der gleichen Art des

Verschlusses, aber abweichender Technik geliefert (Mon. d. J. 1854 T. XXXIII 1 u. 2; vgl. Ohnefalsch-Richter, Kypros T. C 5 u. 6 u. S. 433), vor Allem aber eine goldene Fibel, welche mit den Armbändern von Vetulonia nicht nur die Technik, sondern auch das Muster bis ins Einzelnste gemein hat, also augenscheinlich von derselben Hand gearbeitet ist (tomba del guerriero, Mon. d. J. X T. Xb, 7 u. 7a und Annal. d. J. 1885 S. 17).

Falchi, Vetulonia S. 104 T. VIII; Notizie d. sc. 1892 S. 388. Verschiedene unpublicierte Schmucksachen der gleichen Technik erwähnt Undset in den Annal. d. J. 1885 S. 100 f.

Ein noch reicherer Goldfund wurde in einem anderen Frauengrabe, dem Circolo dei monili, gemacht, dessen Inhalt in dem Schrank rechts neben der Eingangsthür aufbewahrt wird. Er ist genannt nach den vier prächtigen Armbändern, welche nur in Einzelheiten von denen des anderen Grabes abweichen. Die zwei gröfseren sind für den Oberarm, die kleineren für den Unterarm bestimmt. Auch diese Armbänder stammen, wie man aus Technik und Stil schliefsen kann, aus dem griechischen Osten. Zu beachten ist aufserdem die grofse Halskette aus Ambra (Bernstein), die man aus den erhaltenen Gliedern hat zusammensetzen können. Von dem Skelett haben sich merkwürdigerweise, wie auch sonst in einigen anderen Gräbern der Nekropole, nur die Zähne gefunden. Sie liegen vorne in demselben Fach.

Falchi, Vetulonia S. 96 T. VII; Notizie d. sc. 1892 S. 2886.

In dem unteren Teil des Schrankes liegen die Reste aus dem Grabe eines Mannes.

Rechts endlich sieht man dann einen kolossalen konischen Felsstein. Er stammt aus einem Kreisgrabe.

Vgl. Falchi, Vetulonia S. 93 ff.

III. Zimmer.

Die entwickeltsten und gröfsten Grabbauten der archaischen Zeit sind die „tumuli", die Hügelgräber. Sie lagen im Innern eines künstlich aufgeschütteten runden Hügels, der von einer niedrigen Mauer umschlossen wurde. An einer Stelle führte in das Innere des Hügels ein schmaler Gang, flankiert von Schutz-

mauern. In diesem gelangte man an die Thür der eigentlichen Grabkammer, meistens eines viereckigen Raumes, dessen Wände oben allmählich Kreisform annahmen, und dessen Decke durch allmähliches Vorragen der höheren Steinlagen die Form einer Kuppel erhielt. In einzelnen Fällen schlossen sich auch noch kleinere Seitenkammern an.

Im Grunde ist ein derartiger Tumulus keine Neubildung, sondern eine directe Weiterbildung aus dem Kreisgrabe. Die umschliefsende niedrige Schutzmauer ist geblieben; nur legt man das Grab, das eigentliche Gemach des Toten, nicht mehr wie früher unter, sondern über die Erde und schüttet den Hügel darüber auf. Die ungünstige Beschaffenheit des Bodens für die Anlage vertiefter Gräber und das steigende Bedürfnis nach prächtigerer Ausgestaltung des Grabes werden die Veranlassung zu der Änderung gegeben haben*).

Ein besonders prächtiges Beispiel solcher Art ist bei Vetulonia in den Jahren 1891—93 untersucht worden, und mit den reichen Funden seines Innern ist das dritte Zimmer gefüllt worden. Das Grab wird tumulo della Pietrera genannt. Man fand zunächst eine Centralkammer, einen Corridor als Zugang und rechts und links von dem Corridor kurz vor dem Eingang in den Mittelraum zwei kleinere Kammern. Bei weiterem Graben aber entdeckte man unter dieser Anlage eine ältere von einer Centralkammer und einem Corridor. Die Baumeister der oberen Anlage hatten die Mauern dieser unteren als Fundamente benutzt. Leider stellte sich heraus, dafs der obere Raum schon vor Zeiten ausgeraubt worden war. Deshalb hat sich in ihm nichts von kostbaren Überresten gefunden. Dagegen haben sich von der Einrichtung die Überreste von drei Bänken gefunden; wir dürfen also annehmen, dafs die Toten nicht verbrannt waren, sondern auf diesen Ruhelagern beigesetzt waren.

Innerhalb beider Anlagen verstreut haben sich aber die äufserst interessanten Fragmente von Statuen aus pietra fetida gefunden, die wir in dem rückwärtigen Teil des Zimmers links und rechts aufgestellt sehen. Wir können nach den erhaltenen Fragmenten auf sechs Figuren schliefsen, drei männliche und drei weibliche. Die Stellung ist die denkbar einfachste: geschlossene Füfse; die Hände herabhängend oder vor die Brust gelegt. Die Männer tragen einen ganz kurzen, schurzartigen Chiton, die Frauen langes Gewand, reich geschmückten Gürtel und schweren Schmuck

*) Man vergleiche die ähnliche Entwickelung der tomba a camera aus der tomba a fossa (Martha, L'art étr. S. 43).

um Hals und Arme. Die Haare sind auf dem Kopfe schlicht gescheitelt und hängen dann in gedrehten, langen Locken herab. Die Ausführung ist ganz roh und zeugt von gar keinem Verständnis. Trotzdem haben die Figuren ein grofses Interesse, denn erstens sind sie bisher die einzigen Beispiele wirklicher Grabstatuen in Etrurien, dann sind es sicher einheimische Arbeiten.

Die pietra fetida ist ein ganz weicher Sandstein, den die Etrusker im Lande fanden; man vergleiche die Grabcippen aus Chiusi S. 191. Seine Behandlung verlangt fast gar keine technische Gewandtheit. Die Verfertiger unserer Figuren haben augenscheinlich fertig zubehauene Platten geliefert bekommen und aus diesen, so gut es gehen wollte, menschliche Figuren ausgeschnitten. Dabei mufs es nun auffallen, dafs die Stilisierung, soweit man von einer solchen sprechen kann, gar nicht dem weichen Materiale entspricht, wie wir es z. B. an den prächtigen altgriechischen Porossculpturen von der Akropolis von Athen bewundern. Hier scheint vielmehr Alles, was von Stilisierung vorhanden ist, von dem Bilden in einem anderen Material entnommen, und zwar in Metall. Daher die wie getrieben wirkenden Wandungen der Körper ohne Modellierung, daher die Ciselierung des Gürtels und die wie aus Metalldraht gewundenen Haare. In der That finden wir denn auch die nächsten Parallelen zu unseren Sculpturen in gleichzeitigen Metallarbeiten. Man vergleiche besonders ein weibliches Idol in dem Zimmer der Chimära (S. 271)*). Noch näher aber schliefsen sich die Sculpturen an die menschlichen Darstellungen, die wir an dem Goldschmuck finden, der in unserem Zimmer in der Mitte aufgestellt ist.

In dem aufgeschütteten tumulus fanden sich bei der Ausgrabung fünf Gräber, in denen die Verstorbenen beerdigt waren, und in denen sich auch bedeutende Teile der Skelette erhalten hatten. Teilweise an den Knochen, teilweise daneben fanden sich die vielen schönen Goldsachen, die wir hier in dem freistehenden Schrank zunächst dem Fenster vereinigt sehen: Armbänder und Ketten. Die Armbänder stimmen in der Hauptsache mit denen des anderen Zimmers überein, nur sind die Abschlufsplatten

*) Auch andere etruskische Werke sind zu vergleichen: eine weibliche Bronzebüste (Micali, Monum. ined. T. VI 2) und ein grofses Thongefäfs mit verschiedenen kleinen weiblichen Figuren (ebenda T. XXXIII).

und der Verschlufs anders. Der Verschlufs geschieht durch einen Haken, der in eine Öse eingreift. Die Abschlufsplatten aber sind gröfser und reicher verziert. Bei zweien der Armbänder (rückwärts in der Mitte) sehen wir Halbmonde und runde Buckel gestanzt, bei den anderen weibliche Köpfe, kleine weibliche Figuren (rückwärts rechts) und zweimal eine Gruppe: zwischen zwei Löwen kniet eine weibliche Gestalt (vorne); das eine Mal sind die Löwen und die Frau geflügelt (an dem hinteren Armband). Auf den einzelnen Gliedern der Ketten sind auch weibliche Köpfe in Halbmonden gestanzt.

Betrachten wir nun diese weiblichen Köpfe genau, so finden wir an ihnen ganz analog wie an den erhaltenen Kopf- und Brustfragmenten der Statuen, die gleichen auf dem Kopf gescheitelten und strichweise gebildeten Haare und die drahtförmig gewickelten und am Ende noch einmal aufgerollten Locken, selbst den gleichen schweren Halsschmuck wieder.

Augenscheinlich haben wir nun aber in dem Goldschmuck nicht die directen Vorbilder für die Verfertiger der Statuen, sondern nur Beispiele, die uns zeigen, in welcher Klasse von Monumenten wir die wirklichen Vorbilder zu suchen haben. Möglich, dafs auch in der Nekropole von Vetulonia noch ganze Statuen oder Statuetten von getriebenem Metall (*σφυρήλατα*) zu Tage kommen. Ein vortreffliches Beispiel haben wir in entsprechenden Fragmenten aus Perugia erhalten (Petersen in den Röm. Mitt. 1894 S. 299 f. Fig. 6 u. 7). Diese Fragmente aus Perugia aber sind, ebenso wie die Armbänder dieses und des anstofsenden Zimmers, Importware aus dem griechischen Osten*). Wir finden also den Einflufs dieser Ware selbst bei

*) Die kniende Göttin zwischen den Löwen erinnert an assyrische Gruppierungen, ebenso wie der Mann zwischen den Löwen an der Silbertruhe aus der tomba del Duce. Die ganze weibliche Gestalt gemahnt an ähnliche Erscheinungen auf dem grofsen Brustschild aus Cäre (dort geflügelt: Reisch bei Helbig, Führer II No. 342) und zwei Armbändern und Fibeln ebendaher (Helbig a. a. O. S. 354 und Grifi a. a. O. T. III 4 u. 6). Die weiblichen Köpfe und speciell die Bildung der Schulterlocken erinnern auffallend stark an die ägyptischen Hathorköpfe, die sowohl in Ägypten selbst wie auch in Cypern an Schmucksachen verwendet werden (vgl. Roscher, mythol. Lex. Sp. 1867 ff. [Drexler]), aber auch an zwei altertümlichen griechischen Vasen von Rhodos und Phokäa vorkommen (a. a. O. Sp. 1868 Z. 31). Von cyprischen Schmucksachen vgl. man besonders: Ohnefalsch-Richter, Kypros T. XXV 7 (das zweite Plättchen von r.) und 12 (= Jahrb. d. J. 1891, Arch. Anz. S. 126, 1b). Von Etruskischem ist ferner zu vergleichen: Micali, Monum. per serv. allo st. T. XXI 5, Band III S. 19 f. Relieffigur einer vierflügeligen Göttin (Bronze?), mit verschiedenen anderen in Cäre gefunden.

den Anfängen etruskischer Monumentalplastik*) deutlich wieder, nachdem wir ihn schon bei der Bildung der plastisch verzierten Bucchero-Gefäfse hatten constatieren können.

Von den Sculpturen stammen einige sicher aus der unteren Grabkammer; die Gräber mit dem Goldschmuck sind sicher etwas jünger als die obere Grabkammer. Da wir aber trotzdem zwischen Sculpturen und Goldschmuck einen engen Zusammenhang fanden, so mufs die Baugeschichte dieses tumulus sich in sehr kurzer Zeit abgespielt haben, und zwar an der Wende des siebenten zum sechsten Jahrhundert. Dafür spricht die Datierung der Armbänder und der stilistisch mit ihnen zusammengehörigen Schmucksachen aus Cäre. Die schematische Art, wie an den männlichen Figuren die Kniee angegeben sind, und die eigenartige Darstellung des enganliegenden, kurzen Rockes findet sich ganz übereinstimmend an den Wandgemälden der tomba Campana bei Veji, die, nach ihrer engen Verwandtschaft mit korinthischen Vasenbildern zu schliefsen, dem Ende des siebenten Jahrhunderts angehören müssen (Martha, L'art étr. S. 421 ff. Fig. 282).

Die Gräber, in denen sich der Goldschmuck gefunden hat, waren meist bezeichnet durch je zwei konische Steine, von denen der eine oberhalb des Schädels, der andere oberhalb der Füfse mit der Spitze nach unten gefunden wurde; sie sollten zur Bezeichnung und zum Schutz des Grabes dienen. Wir sehen in unserem Zimmer einige neben dem Fenster. Ein besonders grofses Exemplar aus einem Kreisgrabe in der Mitte.

Röm. Mitt. 1891 S. 230 ff. (Petersen); Falchi, Vetulonia S. 206 ff.; Notizie d. sc. 1893 S. 143 ff. u. 496 ff.; Röm. Mitt. 1893 S. 328 ff.; Notizie d. sc. 1894 S. 335 ff.; Röm. Mitt. 1895 S. 79 ff.

In dem Schrank an der Rückwand befinden sich leicht verständliche Gegenstände aus verschiedenen Hügelgräbern von Vetulonia, in dem kleinen Schrank zwischen Eingangsthür und Fenster einige Kupfermünzen der Stadt, in dem entsprechenden Schrank gegenüber solche von Populonia (Hafenstadt nördlich von Vetulonia).

In den dem Publikum vorläufig noch verschlossenen Zimmern des Erdgeschosses sind weitere, für die Geschichte

*) Unseren Figuren verwandt, aber etwas entwickelter ist eine Statuette aus der tomba d'Iside bei Vulci (Micali, Monum. ined. Pl. IV 1 u. Martha, L'art étr. S. 309 Fig. 207).

und Religion Etruriens äufserst wichtige Funde untergebracht, in einigen besonderen Zimmern und im Hof die Überreste des antiken Florenz und Fiesole von der Kaiserzeit an zurück bis in die Periode der tombe a pozzo.

Monumenti dei Lincei 1896 S. 5 ff. (Milani).

In einer Sala di Volsinii sind noch zwei besonders wertvolle griechische Vasen aufgestellt: eine Schale des Chachrylion (Milani im Museo Italiano III T. II und Hartwig, Meisterschalen S. 19 No. XV) und eine des Duris (Hartwig, Meisterschalen S. 211).

Endlich sind in einem eigenen Zimmer die schönen Reste von Terracottafiguren aus den Giebeln eines Tempels von Luni (antik Luna; an der Küste bei Carrara) zusammengesetzt und in der ursprünglichen Ordnung angebracht.

Museo Italiano I S. 89 ff. T. III—VII (Milani); Martha, L'art étr. S. 326 ff. Fig. 222 u. 223.

Erstes Stockwerk.

Hier gelangt man rechts in den

Saal der Urnen.

Die in diesem Saal vereinigten etruskischen Aschenurnen dienten demselben Zweck wie die römischen, welche sich in den Uffizien im Saal der Inschriften befinden. Sie bargen die Aschenreste des verbrannten Leichnams. Die Reliefdarstellungen auf den Seiten der Urnen bevorzugen deshalb blutige oder doch wenigstens schauerliche Scenen. Einen directen Hinweis aber auf die Bestimmung der Gefäfse geben die selten vorhandenen Inschriften und die Deckel, auf welchen der oder die Verstorbene, auf einem Polster ruhend, in vollem Festschmuck wie im Leben dargestellt ist. Diese eigenartigen Figuren in ihrer plumpen Dicke und molluskenhaften Weichheit erregen in uns den Verdacht, als ob die Römer nicht ganz Unrecht gehabt hätten, wenn sie die Etrusker der späteren Zeit — die Urnen stammen alle aus dem dritten bis zweiten vorchristlichen Jahrhundert — feist, faul und energielos nannten*). Dabei ist es interessant, wie die Köpfe bei aller handwerksmäfsigen Plumpheit in der Ausführung stets etwas bestimmt Individuelles haben, so dafs man glauben möchte, es seien Porträts beabsichtigt, was wir doch gewifs nur in den seltensten Fällen annehmen dürfen. In diesen Figuren äufsert sich mehr wie irgend sonst der durchaus realistische, auf die Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtete Sinn der Etrusker. Die glänzendste Bethätigung jenes Sinnes aber ist die römische Porträtkunst, eine der höchsten künstlerischen Leistungen überhaupt. Wir besitzen in dem hiesigen Museum an dem sog. Arringatore (No. 249) einen

*) Vergil, Georg. II 193: pinguis Tyrrhenus; Vergil, Aeneis XI 732: semper inertes Tyrrheni; ignavia; Catull, Carm. XXXIX 21: obesus Etruscus. Vgl. Diod. Sic. V 40.

klassischen Zeugen für den Einfluſs der etruskischen Kunst auf die römische in diesem Punkte.

Anders steht es mit den Reliefdarstellungen an den Seiten. Hier wirken Vorbilder griechischer Kunst veredelnd ein; es ist aber ein Zeichen für die Kraft der etruskischen Art, daſs wir sie auch hier fast überall unverkennbar herausspüren. Daſs die Verfertiger in der That einheimisch waren, beweisen nicht nur Einzelheiten in Tracht und Bewaffnung, sondern auch die vielfache Einmischung gespenstiger Dämonen, und nicht am wenigsten die ganz eigenartige, häufig ans Barocke streifende Ornamentik.

Dank der übersichtlichen Ordnung und den reichlich verteilten Unterschriften können wir uns auf die Anführung des Wesentlichsten beschränken. — Wir beginnen an der Fensterwand. Zwischen den beiden Fenstern befindet sich eine groſse Anzahl ganz gleichartiger kleiner Urnen aus Thon, alle mit derselben Reliefdarstellung, welche auch sonst unzählige Male wiederkehrt; demnach ist anzunehmen, daſs alle diese Urnen an einem Orte fabrikmäſsig hergestellt worden sind. Vielfach finden sich Farbspuren. Auf dem Relief sehen wir einen starken, nackten Mann, nur einen Schurz um die Lenden geschlungen, mit einem groſsen Pfluge gegen drei vollbewaffnete Männer im Kampfe.

Schon Winckelmann (sämtliche Werke, Donaueschingen, III S. 289 f.) hatte bei dieser Darstellung an die Beschreibung eines Gemäldes von der Schlacht bei Marathon erinnert, die uns bei Pausanias erhalten ist. Das Gemälde war gemalt von Panainos, dem Bruder des Phidias, und einem anderen attischen Maler Mikon, zwei Schülern des Polygnot. Auf diesem Bilde nahmen an dem Kampf gegen den Nationalfeind nicht nur Menschen, sondern auch Götter und Heroën teil, besonders thatkräftig aber ein Heros Echetlos, von dem die Sage ging, er sei in der Gestalt eines Bauern in der Schlacht erschienen, habe viele Perser mit dem Pfluge erschlagen und sei dann wieder verschwunden. Jedenfalls war dieser Echetlos ein von Urzeiten her verehrter Schutzheros der ackerbauenden Bevölkerung von Marathon, der nach der auf seinem Boden gewonnenen Befreiungsschlacht zu neuen Ehren im Cult und dadurch auch in der Kunst gelangte. Bei der Seltsamkeit des Gegenstandes ist es sehr wahrscheinlich, daſs das Gemälde und unsere Urnen nicht unabhängig von einander sind. Die Feinde erscheinen hier allerdings nicht in persischer, sondern in

griechischer Rüstung. Andererseits hat man versucht, die Figur für einen ganz eigenartigen etruskischen Todesdämon zu erklären. Der phantastische Aberglaube der Etrusker war unerschöpflich in der Erfindung solcher und ähnlicher gespenstischer Gestalten. Neuerdings ist aber die alte Erklärung Winckelmanns wieder mit neuen Argumenten gestützt worden.

Vgl. Schultz in Roschers mythol. Lex. Art. Echetlos; dagegen Robert im XVIII. Halleschen Winckelmannsprogramm S. 32 ff.

Dann beachte man die Urnen, welche in der Mitte des Saales gegen die Fenster gekehrt stehen. Links 16 n: Alabasterurne des Larth Purni Curce. Dargestellt ist eine Schlacht zwischen Etruskern und Galliern. Die ersteren sind an ihrer Rüstung kenntlich, die letzteren an der Torques (Halsband). Von der Bewaffnung der Etrusker sind die beiden Helme des in der Mitte Stehenden und des linken Reiters wegen ihrer ganz aufsergewöhnlichen Form bemerkenswert. An dem Reiter beachte man aufserdem die Haltung der Hand, welche den Speer schleudert. Die ausgestreckten Finger (Mittel- und Zeigefinger) wurden in eine Schlinge gelegt, welche an dem Speer befestigt war (ἀγκύλη; vgl. Kalkmann, Jahrbuch d. J. 1892, S. 127 und zuletzt J. Jüthner, Über antike Turngeräte, Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien, Heft XII S. 39—45). Die Farben sind teilweise erhalten. In der Composition wirkt unangenehm die Wiederholung des Motives bei den beiden gesunkenen Galliern. Auf der Nebenseite rechts stöfst sich ein knieender Krieger das Schwert in die Brust. Auf der Nebenseite links sehen wir einen zurücksinkenden Krieger, dem ein Vogel das Auge auspickt. Es ist nicht möglich, hier eine bestimmte Deutung zu geben. Eine ähnliche Rolle spielt ein Rabe in dem Kampf des M. Valerius mit einem riesigen Gallier (Livius VII, 26).

Vgl. Körte, Urne etr. II tav. LII 7, S. 124.

Rechts 8 m: Alabasterurne, besonders interessant wegen des darauf dargestellten italischen Mythus. Die Deutung ist durch Vergleich eines etruskischen Spiegels möglich, auf dem die Namen der Hauptpersonen beigeschrieben sind. In der Mitte sehen wir einen bequem

ruhenden Jüngling, ganz nach dem griechischen Apollon-Typus gebildet, es ist der Seher und Sänger Cacus, ein Abgesandter des Königs Marsyas von Phrygien, welcher auf der Reise Rast macht. Über der Leyer wird der Kopf seines Pferdes sichtbar. Links von ihm lagert ein Reisegefährte am Boden. Dieser erhebt flehend die Hand zu einer Gruppe von Kriegern, welche augenscheinlich in feindlicher Absicht gegen Cacus hervorstürmen, der selber, noch ganz versunken in seine Gedanken, nichts von dem Waffenlärm zu bemerken scheint. Eine ähnliche Gruppe bricht rechts hervor. Besonders hervorgehoben ist auf beiden Seiten je ein reich bewaffneter, bärtiger Mann; es sind nach dem Spiegel die beiden Brüder Aulus und Caeles Vibenna, zwei etruskische Nationalhelden (vgl. oben in der historischen Einleitung S. 156). Unklar ist, wohin die Reise des Cacus gerichtet war und weshalb dieser Überfall seitens der Brüder Vibenna eine besondere Bedeutung verdiente.

Auf der Nebenseite links eine Furie, rechts ein Wasserdämon.

Vgl. Etruskische Spiegel V S. 166 ff. T. 127 und Körte, I rilievi d. urne etr. II 2 S. 254 ff. Unsere Urne abgeb. S. 255.

Zwischen beiden sind in einem kleinen Schrank die Überreste aus einem 1893 bei Chiusi gefundenen Grabe aufgestellt: ein grofser Thonziegel mit etruskischer Inschrift, eine Bronze-Situla (Eimerchen) und eine Thonurne, auf deren Vorderseite in flachem Relief der Doppelmord des Eteokles und Polyneikes, der Söhne des Ödipus, dargestellt ist. Werfen wir einen Blick auf die linke Längswand zunächst dem Fenster, so bemerken wir, dafs die gleiche Composition auf sehr vielen Urnen unverändert wiederkehrt. Also auch hier ist, wie bei den Echetlos-Urnen, fabrikmäfsige Herstellung anzunehmen, und zwar Herstellung mittels einer Form, in welche der weiche Thon gedrückt wurde. Einen interessanten Gegensatz dazu bildet die Urne, welche über dem genannten Schranke aufgestellt ist. Auch sie wurde im Gebiete von Chiusi gefunden, auch sie ist von Thon und stellt den gleichen Gegenstand im

gleichen Schema dar. Aber die Figuren sind frei modelliert mit Hand und Stecken und von einer aufserordentlichen Lebendigkeit und Feinheit; die Arbeit ist im Allgemeinen und im Einzelnen äufserst gewandt und flott. Wir spüren hier einmal, was selten bei den Urnen der Fall ist, ein selbständiges, wirklich künstlerisches Empfinden.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der linken Längswand. Unter den vielen Wiederholungen des Doppelmordes ist besonders auffallend No. 4 wegen seiner grellen Bemalung, welche lebhaft an die Bemalung unserer Jahrmarktsware erinnert.

Wegen der guten Ausführung beachte man No. 67, eine Alabasterurne. Das Relief stellt wahrscheinlich die Ermordung der Eriphyle durch ihren Sohn Alkmäon dar.

Eriphyle war die Gemahlin des Amphiaraos; bestochen durch das Halsband der Harmonia, zwang sie ihren Gatten, an dem Zug des Polyneikes gegen seine Vaterstadt Theben teilzunehmen. Als Amphiaraos sich dem Zuge anschlofs, trotzdem er seinen Tod und den der anderen Heerführer voraussah, trug er seinen Söhnen auf, ihn an der Mutter zu rächen, wenn sie erwachsen wären. Alkmäon führte mit seinem Bruder Amphilochos diese Rache aus.

Auf unserem Relief wäre Eriphyle die Frau auf dem Lager; Alkmäon stände vor ihr, im Begriff, sie zu ermorden. Amphilochos wäre der zu Boden gestürzte Jüngling; der andere, der ihn beim Kopf ergriffen hat, wäre ein Diener. In der Mitte steht die Furie, ruhig dem Morde zuschauend.

Die Ausführung ist äufserst fein und geschickt.

Körte, Urne etrusche II, 1, S. 74 T. XXVII 4.

Mit No. 68 beginnt eine lange Reihe von Urnen (bis zu dem Eingang in den zweiten Saal), deren Reliefs alle dem troischen Sagenkreise entnommen sind. Auf No. 68 selbst ist ein eigenartiger Mythus aus der Jugendzeit des Paris dargestellt.

Paris war wegen eines beängstigenden Traumes, den seine Mutter Hekuba kurz vor seiner Geburt gehabt hatte, ausgesetzt, von einer Bärin gesäugt und dann von Hirten im Idagebirge grofs gezogen worden. Als er zum Jüngling erwachsen ist, beschliefst sein Vater Priamus, eine Leichenfeier dem Tot-

geglaubten zu Ehren zu veranstalten. Als Preis in den Spielen soll ein Stier ausgesetzt werden. Die Diener des Königs nehmen zu diesem Zweck dem Paris seinen schönsten Stier aus der Herde. Er folgt ihnen und beschliefst, seinen Stier wiederzugewinnen, was ihm auch gelingt. Wütend über den unbekannten, siegreichen Eindringling, stürmt Deiphobus, auch ein Sohn des Priamus, auf Paris ein. Dieser flüchtet zum Altar des Zeus Herkeios. Da eilt auch Kassandra, die ihren Bruder erkannt hat und in ihm, voraussehend, die Ursache von Trojas Untergang hafst, mit einem Beil herbei, ihn zu erschlagen. Sie wird aufgehalten, und infolge ihrer Aussagen ergiebt sich die Erkennung des Paris und seine Aufnahme in die väterliche Familie.

Auf unserem Relief sehen wir in der Mitte Paris auf dem Altar, in der Linken die Palme, das Zeichen des Sieges. Links sehen wir Deiphobus heranstürmen, aufgehalten von einer Frau, vielleicht Hekuba. Rechts am Ende steht Priamus; links von ihm eilt Kassandra mit dem Beil nach vorne; zwischen ihr und Paris greift ein Jüngling zu den Waffen. Links von Paris sehen wir endlich Aphrodite, seine besondere Schutzgöttin.

Der Künstler hat den spannendsten Moment der ganzen Sage nicht ohne Geschick verkörpert.

Brunn, Urne etrusche I, T. XIII 27.

Auf den Urnen, welche in dem Winkel rechts stehen (bis zum Eingang zum zweiten Saal), sind dann die verschiedenen Abenteuer des Odysseus dargestellt.

In diesem hinteren Teil des Saales beachte man links die gröfsere frei stehende Urne mit einer Darstellung vom Tod des Myrtilos, des treulosen Wagenlenkers des Önomaos, wegen ihrer besonders reichen, zum Teil ganz barocken Ornamentik, deren Art sich von dem in Griechenland ausgebildeten Stile wesentlich entfernt (Körte, Urne etr. II 1 S. 131, tav. LIII, 2). In dem grofsen Glasschrank sind zwei Alabasterurnen und die ganzen, den Toten mitgegebenen Geräte, welche sich in dem Grabe einer Familie Narchni aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert fanden, vereinigt.

An der Wand zwischen der Thür zum zweiten Saal und dem Fenster ist No. 7 besonders bemerkenswert wegen

seiner technisch interessanten Arbeit. Dargestellt sind Atalante und Meleager auf der Jagd auf den kalydonischen Eber. Das Relief ist so vertieft, dafs sich die Figuren fast ganz vom Grunde loslösen. Die Scene ist belebt durch die reichliche Ausführung der umgebenden Einzelheiten, wie der Bäume, wodurch das Ganze den Eindruck eines plastisch ausgeführten Gemäldes macht. Auf No. 11, dessen Relief wahrscheinlich den Tod des Önomaos auf der Wettfahrt mit Pelops, dem Freier seiner Tochter, darstellt, ist die aufserordentlich charakteristische Figur des alten bärtigen und geflügelten Todesdämonen besonders beachtenswert. Es ist eine jener charaktervoll-häfslichen, uretruskischen Bildungen, welche stark an ähnliche nordische Gestalten erinnern.

Körte, Urne etrusche II 1, S. 111 T. XLI 2.

In der Mitte des Saales endlich befindet sich

211. Der Sarkophag mit den Gemälden einer Amazonenschlacht.

Dieses in seiner Art einzige Stück wurde 1869 in einem Grabe südlich von Corneto (Tarquinii) gefunden. Der Deckel ist aus Marmor, der Sarkophag selbst von Alabaster. Anstatt der Reliefs, welche sonst die Seiten der Sarkophage schmücken, sehen wir hier Gemälde, und zwar Gemälde in Temperafarben, einer Technik, die uns sonst in keinem anderen Beispiel aus dem Altertum erhalten ist. An dem Deckel befindet sich eine lange etruskische Inschrift, in der (nach Corssen) der Name der Frau, die das Werk bestellt hat, des Begrabenen und des Mannes, der den Sarkophag ausgemeifselt hat, enthalten ist. Dieselbe Inschrift ist mit unwesentlichen Änderungen auf der Hauptseite wiederholt, wodurch in barbarischer Weise die Darstellung beschädigt worden ist. Es mufs dies erst nachträglich geschehen sein; der Grund für die Wiederholung an so unpassender Stelle ist nicht einzusehen.

An den vier Ecken des Deckels ist je ein weiblicher Kopf angebracht. In den Giebeln der Schmalseiten schliefst sich an den Kopf eine stilisierte Palmette an. Sowohl die Anbringung dieser Köpfe wie die Anfügung der Palmetten ist ganz un-

organisch und roh. Ebenso plump sind die Figuren, welche sich in den beiden Giebeln vollkommen übereinstimmend wiederholen: ein Jüngling, von zwei Hunden angefallen; gemeint ist Aktäon. Die Stellung seiner Glieder ist ebenso unmöglich wie häfslich und nur erdacht in Rücksicht auf den Raum, der wohl oder übel zu füllen war.

In vollem Gegensatz zu dem hier fühlbaren Ungeschick steht die Feinheit und Lebendigkeit in der Ausführung der Gemälde an dem Sarkophag selbst, und zwar nicht nur in den figürlichen Darstellungen, sondern auch in den Ornamenten. Deckel und Sarkophag können nicht von demselben Künstler gearbeitet sein*).

Die Darstellungen der Amazonenkämpfe sind jederseits umrahmt von Pilastern, einem sehr fein ornamentierten Architrav und einer ebenfalls ornamentierten Fufsleiste. Auf der Hauptseite (durch die Inschrift beschädigt) sehen wir Griechen zu Fufs gegen drei berittene Amazonen kämpfen und zwei Gruppen, in denen eine Amazone von einem Griechen zu Boden gerissen ist. Auf der entsprechenden Seite kämpfen die Amazonen auf Viergespannen. Auf der einen Schmalseite sehen wir einen Griechen zwei zu Fufs andringenden Amazonen unterliegen; auf der andern ist eine ganz entblöfste Amazone zu Boden gerissen; der Grieche holt zum Todesstofs aus, aber eine andere Kriegerin eilt herbei, um das Schicksal ihrer Genossin zu verhindern.

All diese Gruppen sind so aufserordentlich fein erfunden, so lebendig in den Motiven, den gegen einander wirkenden Kräften, dafs wir ganz darüber vergessen, wie einfach und symmetrisch die Compositionen der einzelnen Seiten im Ganzen sind. In der That entsprechen sich an jeder Seite genau Gruppe für Gruppe, Figur für Figur, und nur im Einzelnen ist variiert. Es ist eine Schranke, die sich der Künstler bewufst oder unbewufst gesteckt hat, die wir aber nicht als solche empfinden, da er sich innerhalb derselben mit voller Freiheit bewegt. Im Gegenteil wahrt diese Beschränkung den Compositionen eine wohlthuende Ruhe; sie füllen den Raum wie ein schön entwickeltes Ornament.

Es ist dies ein Compositionsprincip, wie es sich in Griechenland im fünften Jahrhundert entwickelt und seine schönste Ausbildung in dem folgenden Jahrhundert gefunden hat. In die gleiche Zeit weist uns ungefähr die Datierung der Inschrift; nach Corssen (Sprache der Etr. I, S. 540 ff.) zwischen 400 und 250 v. Chr. Die angewendete Farbenskala ist noch so klein,

*) Man denke an den ähnlichen Gegensatz zwischen den Deckelfiguren und Gravierungen der ficoronischen Ciste (Helbig, Führer II, S. 388, Reisch).

die Darstellungsmittel noch so einfach, dafs man die Entstehung eher nahe der oberen Zeitgrenze annehmen würde, wenn wir es mit einem griechischen Künstler zu thun hätten. Aber in einzelnen Abweichungen von griechischer Typik wie in den Schuhen, welche alle Amazonen tragen, in den langen Gewändern einzelner und der Nacktheit der einen — verrät sich ein etruskischer Künstler, der allerdings ganz besonders stark unter dem Einfluſs griechischen Geistes gestanden haben muſs.

Siehe Bullet. d. J. 1869 S. 193 ff. u. 257 (Helbig u. Donner), Annal. d. J. 1873 S. 239 ff. (Klügmann). Mon. d. J. IX tav. LX; Martha, L'art étrusque S. 355. 382, 396 u. 447; Journal of Hellenic studies 1883 S. 354 ff. Pl. XXXVI—XXXVII.

Zweiter Saal.

Rechts von dem Eintretenden unter Glas

212. Der Sarkophag der Larthia Seianti.

Das Werk wurde im Januar 1877 in einem Grabe bei Chiusi, dem alten Clusium, gefunden. Es ist aus gebranntem Thon gearbeitet und reich bemalt. An dem oberen Rande des Sarkophages befinden sich zwei Inschriften, die eine mit Buchstabenstempeln in den weichen Thon gedrückt, die andere gemalt. Sie scheinen sich beide auf dieselbe Person zu beziehen; wenigstens ist es nach den Religionsanschauungen der Etrusker undenkbar, dafs ein Sarkophag nach einander für zwei verschiedene Personen benutzt worden sei. Er wird erst — vielleicht bei Lebzeiten der Larthia Seianti — ohne malerischen Schmuck bestellt worden sein, ist dann aus irgend einem Grunde zurückgestellt worden und hat erst bei seiner endgiltigen Benutzung seinen reichen malerischen Schmuck erhalten. In ihm fanden sich ein Skelett, verschiedene weibliche Toilettengegenstände und einige römische Münzen. Die bestimmte Datierung dieser letzteren, sowie der Vergleich mit ähnlichen Monumenten macht es zweifellos, dafs das Werk in der Zeit zwischen Ende des dritten und Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts entstanden ist.

Es wird zunächst befremden, dafs dieses Monument ein volles Jahrhundert jünger sein soll, als der eben besprochene

Amazonen-Sarkophag. Während man dort die volle Freiheit der schönen Bewegung in den schwungvollen Compositionen bewundert, erscheint uns hier dagegen sowohl die Figur wie die Ornamentik steif und plump. Achten wir indessen auf die Einzelheiten z. B. in der Darstellung des Gewandes, so bemerken wir, dafs die Mittel und Effekte an unserer Figur mannigfaltiger und reicher sind als dort. Der Unterschied beider Werke besteht darin und erklärt sich dadurch, dafs wir hier die Arbeit eines etruskischen Künstlers ungeläutert durch fremde Einflüsse, dort die eines ganz unter griechischem Einflufs stehenden etruskischen Malers haben. Sofort einleuchtend zeigt sich dies an der eigenartigen Ornamentik, welche keine Spur von der feinen Stilisierung griechischer Verzierungen trägt. Die Figur selbst wirkt nur auf den ersten Moment, da aber auch ganz verblüffend natürlich. Bei längerem Betrachten erkennt man die gänzliche Unmöglichkeit dieses Organismus, das Mifsverhältnis aller Teile zu einander. Auch hier zeigt sich das lediglich äufserliche Talent der Etrusker; sie beobachten zusammenhangslos gewisse Züge am Leben und erreichen durch Wiederholung derselben einen Schein von Natürlichkeit.

Das Gesicht hat, wie bei den Figuren auf den Urnen, individuelle Züge.

Dem Werke läfst sich trotz seiner Mängel ein Zug von Vornehmheit nicht abstreiten.

Siehe Monum. d. J. XI, T. I und Annal. d. J. 1879 S. 87 ff. (Milchhöfer), tav. d'agg. AB (dort die frühere Litteratur); Martha, L'art étr. S. 350 ff. u. Manuel d'archéologie étr. et rom. S. 64 Fig. 29.

Die übrigen Gegenstände, welche in diesem Saale ausgestellt sind, stammen meist aus älterer Zeit, dem sechsten bis fünften Jahrhundert v. Chr. Man beachte rechts von dem Eingang zur Vasensammlung

213. Relief, das ein Totenbett darstellt.

Äufserst merkwürdig ist die Anbringung der acht Klageweiber zwischen den Füfsen des Bettes.

In der Mitte der Rückwand unten ist die steinerne Thür eines Grabes aus Chiusi (tomba a camera; 5. bis 4. Jahrhundert) aufgestellt. Oben darüber eingemauert

214. Teil eines Giebels.

Das Fragment stammt von einem Grabe von Norchia (in der Nähe von Viterbo); die Front des Grabes ahmt die eines Tempels nach. Gearbeitet ist es etwa im vierten

Jahrhundert. Wir haben hier die linke Ecke; die übrigen Teile sind an Ort und Stelle geblieben.

Dargestellt ist ein Kampf; wir sehen rechts vier Vorwärtsstürmende, dann zwei Krieger, die einen Verwundeten oder Toten aufheben, und endlich noch den Oberkörper eines Verwundeten. Sehr ungeschickt ist das auffallende Kleinerwerden der Figuren nach der Giebelecke zu. Von Einzelheiten läfst sich bei der starken Zerstörung nichts erkennen.

Canina, Etruria maritima II, S. 67 f., T. XCI—XCIV. Canina teilt mit, in der Mitte des Giebels wären drei ruhig stehende Figuren, Magistrate, in dem anderen Flügel gymnastische Spiele dargestellt gewesen. Vgl. ferner Martha, l'art étrusque S. 172 und 212, Fig. 140.

Vor der Rückwand steht rechts ein kleiner Grabcippus aus pietra fetida. An den Seiten ist in ganz flachem Relief eine Procession mit Musik und Tanz dargestellt. Auf der Oberfläche war ursprünglich noch ein runder oder eiförmiger schwarzer Stein befestigt.

Diese Art von Cippen finden sich nur in dem Gebiet von Chiusi; sie müssen im Innern der Gräber gestanden haben. Die Entstehungszeit ist das fünfte Jahrhundert.

Vgl. Martha, l'art étr. S. 342 f.

In dem Winkel, den die Rückwand mit der rechts anstofsenden Wand bildet, beachte man die dreieckige Steinplatte, an deren vorderer Spitze ein Löwenkopf angebracht ist, dessen Augen aus Smalt eingesetzt waren und sich zum Theil erhalten haben. Die Platte hat an der Ecke einer Architektur als Deckplatte gedient. Die eingesetzten Augen müssen äufserst lebendig gewirkt haben; die anderen Teile des Kopfes waren jedenfalls gemalt (fünftes Jahrhundert).

Das Material ist Trachyt; gefunden in der Nekropole della Canicella bei Chiusi.

Eine ganz entsprechende Platte steht weiter rechts an dieser Wand, nur ist statt des Löwenkopfes ein Widderkopf angebracht.

Dasselbe Motiv findet sich auch in Griechenland; siehe Kavvadias, Kentrikon No. 58.

Links neben der letztgenannten Platte ist ein eigenartiges Capitell aus Tuff aufgestellt (stammt aus Chiusi).

Die einzelnen Elemente sind die des ionischen Capitells, aber die Voluten sind nicht untereinander verbunden. Ganz unorganisch wirkt die Verdoppelung der Lage. Am nächsten verwandt sind einige cyprische Capitelle (Perrot et Chipiez, Hist. de l'art III S. 116). Die Trennung der Voluten findet sich ebenso an einer älteren Entwickelungsstufe des ionischen, dem äolischen Capitell.

Vgl. Martha, l'art étr. S. 166, Fig. 133; Puchstein, das ionische Capitell, 47. Berl. Winckelmanns-Programm S. 55 f.

Darüber findet sich ein hierher versprengtes Stück römischer Kunst:

215. Die marmorne Seitenlehne eines Sofas, und zwar die rechte; an der r. Seite setzte die Rückenlehne an.

Erg. die r. obere Ecke mit den Schallbecken, dem Kopf des Pan und dem Oberteil des Füllhorns.

An der Aufsenseite ist eine Architektur in Relief gebildet. In dem mittleren Porticus steht Silvanus, der altitalische Bauerngott, Hüter der Wälder und Vignen. Unter dem linken Bogen sehen wir einen Satyr mit Weinschlauch und Pedum; über ihm hängt die Hirtenflöte. Rechts ist Pan dargestellt mit einer Syrinx in der Rechten; in der Linken hielt er ursprünglich das Pedum, aus dem der Ergänzer ein Füllhorn gemacht hat, während mit den Schallbecken oben vielleicht das Richtige getroffen ist.

Die Arbeit ist gut und stammt aus der ersten Kaiserzeit. Es ist unsicher, ob derartige marmorne Sofas im Leben benutzt oder in Gräbern aufgestellt wurden.

Siehe Röm. Mitt. 1886 S. 161 ff., T. VIII (Wissowa) und ebenda 1892 S. 44 f. (Petersen).

Zu beiden Seiten des Eingangs zum Urnensaal stehen

216 und 217. Zwei weibliche sitzende Grabstatuen.

Sie stammen aus Chiusi und sind aus demselben Stein wie der vorher erwähnte Cippus geschnitten. In der Stilisierung erinnern sie an griechische archaïsche Werke, wie die Statuen vom Branchiden-Heiligtum bei Milet. Sie haben innen einen Hohlraum, in dem die Asche der Verstorbenen geborgen wurde. Als Verschlufs diente der be-

sonders aufgesetzte Kopf; ebenso sind Unterarme und Füfse besonders angesetzt.

Diese merkwürdige Technik erklärt sich nicht allein aus der Art des Steines, die ein Anstücken notwendig machte, sondern dadurch, dafs die Etrusker zunächst die Asche der Verstorbenen in Gefäfsen, Canopen, beisetzten, denen durch Aufsetzen eines Kopfes und Anfügen von Armen ein menschliches Aussehen gegeben wurde. Diese Gefäfse wurden auf kleine Thronsessel gestellt. Mit der Zeit ersetzte man die Gefäfse durch die vollkommen ausgebildete Gestalt, behielt aber das Anfügen der Köpfe und Glieder bei.

Vgl. Martha, l'art étr. S. 337 f., und Milani im Museo Italiano I S. 289 ff. (stavole).

Oben an der Wand rechts von diesem Eingang

218. Idealer Jünglingskopf (Testa apollinea).

Der Kopf stammt aus dem zweiten oder ersten Jahrhundert. Unverkennbar ist in ihm der Einfluſs griechischer Kunst, und doch erkennen wir sofort einen grundlegenden Unterschied von jeder griechischen Bildung.

Der Kopf ist höchst ausdrucksvoll; ein gewisses Pathos kommt stark und klar zur Darstellung Was uns aber gegenüber den griechischen Vorbildern fehlt, ist die feine formelle Durchbildung, die klare Darstellung des Organismus. Die Formen des Kopfes sind weichlich und unbestimmt. Das Hauptgewicht liegt auf der Darstellung der innerlichen Erregung.

An der nächsten Wand beachte man besonders No. 639.

219. Eine Urne aus Tuff.

Auf ihrer Vorderseite sind zwei weibliche Greife wappenartig um eine Vase gruppiert. Die Stilisierung und besonders die der Ornamentik ist ganz merkwürdig barock. Viele Motive stimmen mit denen der einen Urne im Urnensaal, welche den Tod des Myrtilos darstellt, überein.

Endlich beachte man noch in der Mitte dieses Teiles (dem Terracotta-Sarkophag entsprechend aufgestellt) den grofsen Sarkophag aus Peperin (fünftes Jahrhundert; aus Orvieto). Auf beiden Seiten des Deckels findet sich ein Löwe zwischen zwei Greifen, darunter eine bärtige Maske zwischen zwei weiblichen.

In der Mitte des Saales steht ferner ein grofser archaïscher Kopf eines Kriegers aus demselben Material. Er hat einst als Aufsatz auf einem Grabe der Nekropole von Volsinii (Bolsena) gestanden (5. Jahrh. Notizie d. scavi 1887 S. 349 Anm. 1, T. VII, Fig. 9).

An den Wänden oben sind Copieen etruskischer Grabgemälde angebracht.

Saal der Bucchero-Gefäfse.

In diesem Saale sind die verschiedenartigsten Gefäfse derselben Technik vereinigt; sie werden ihrer gleichmäfsigen schwarzen Färbung wegen mit dem Namen „Bucchero nero" bezeichnet; alle sind in Etrurien gefunden. Hergestellt wurden sie wahrscheinlich aus gewöhnlichem Thon ohne Beisatz; dann sind sie gehärtet und darauf in einem geschlossenen Raum dem Rauch ausgesetzt worden; durch diese letzte Procedur haben sie die gleichmäfsige schwarze Färbung erhalten. Es ist dieselbe Technik, die wir schon an sehr primitiven italischen Töpferwaren, z. B. den Hüttenurnen finden, bei diesen aber unfertig und ungeschickt, bei den Buccherogefäfsen vollendet. Man hatte wegen dieses Zusammenhanges die Buccherotechnik für eine specielle etruskische Erfindung gehalten, als sich die Funde ganz entsprechender Ware in Cumä, Sicilien, den ionischen Inseln und Cypern mehrten. Nun glaubte man in einem jener anderen Fundorte das Vaterland dieser Technik suchen zu müssen. Allein die Erwägung, dafs sich der Bucchero nur in Etrurien in grofsen Mengen findet, an allen anderen Orten in verschwindender Anzahl, und die bedeutsame Verwandtschaft der Technik mit der der ursprünglich italischen Ware hat zu dem Schlufs geführt, dafs an einzelnen jener anderen Fundorte wohl auch Fabriken für Bucchero existiert haben und dafs von dort vielfache Anregungen nicht nur für die Art der Decoration, sondern auch für die Vervollkommnung der Technik zu den Etruskern gekommen sind, dafs aber die ganze, in Etrurien gefundene Masse des Bucchero an Ort und Stelle gearbeitet worden ist.

Die ältesten Gefäfse dieser Art (Bucchero italico) finden sich in den brunnenförmigen Gräbern (tombe a pozzo), stammen also aus dem achten vorchristlichen Jahrhundert; die Technik verfeinert sich im siebenten Jahrhundert, hält sich bis ins fünfte, sinkt dann und verliert sich im vierten Jahrhundert v. Chr.; innerhalb dieser Zeit macht der Bucchero verschiedene Stilwandlungen durch, verschieden auch in den einzelnen Teilen

des Landes. Nach beiden Gesichtspunkten sind die Gefäfse in diesem Saal geordnet.

Schrank I befindet sich rechts von dem Eingang zu der ägyptischen Sammlung. In diesem Schrank sind Proben der ältesten Buccherogefäfse (Zeit der Hüttenurnen; italischer Bucchero) vereinigt. Die Formen sind ohne Drehscheibe hergestellt. Von Ornamenten finden sich nur leicht eingeritzte geometrische Figuren.

An den Gefäfsen in Schrank II und III (Fensterwand) kann man die allmähliche Vervollkommnung dieser Technik verfolgen. In Schrank II finden sich Formen, die auf die spätere Entwickelung speciell in Chiusi vorbereiten. Man beachte hier besonders im dritten Fach von oben rechts eine Olla mit gravierter, ganz kindlicher Zeichnung, die das Abenteuer des Bellerophon mit der Chimära darstellen will (Martha, L'art étr. S. 455 Fig. 294).

In Schrank III links stehen Gefäfse aus südwestlichen Fabriken; hier macht sich in den Formen ein starker griechischer Einfluſs geltend. Rechts stehen Gefäfse aus nordwestlichen Fabriken (Pescia Romana); sie sind etwas selbständiger. Man beachte links unten ein kleines Gefäfs (auf dem Deckel ein Pferd). Hier bemerken wir am Halse schon eine Technik, die wir dann in voller Verbreitung an den Gefäfsen in Schrank IV—V (links vom Eingang zur ägyptischen Sammlung) vorfinden.

Sie stammen aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr. und sind alle in dem westlichen Etrurien, bei Cerveteri (Caere), Veji und Corneto (Tarquinii) gefunden, also Orten, welche nahe der Küste lagen und damit den Einwirkungen von Fremden besonders ausgesetzt waren. Die Formen sind fein und griechisch; griechischen Geschmack spüren wir auch in der Disposition der verschiedenen Ornamente auf der Getäfswandung. Überall finden wir als Hauptelement der Decoration einen schmalen Fries von Figurendarstellungen in ganz flachem Relief. Sehen wir näher zu, so beobachten wir, dafs nicht etwa eine grofse Composition das ganze Gefäfs bandartig umzieht, sondern eine kleine Composition ist, so oft es ging, wiederholt. Wir müssen also annehmen, dafs diese Reliefs mittels eines Stempels hergestellt wurden, d. h. mittels kleiner Cylinder, in welche die Figuren im Gegensinne rings herum eingeschnitten waren;

der Cylinder war um eine Achse drehbar, und man rollte ihn um das Gefäfs herum, wenn der Thon noch weich war, und erhielt dadurch die sich wiederholende Folge der gleichen Composition in grofser Regelmäfsigkeit. Die Darstellungen sind stilistisch vollkommen analog den schwarzfigurigen griechischen Vasen, und griechisch sind auch die Gegenstände — Gottheiten thronend oder zu Wagen, Processionen, Kentauren, wilde Tiere —; nur in wenigen Einzelheiten äufsert sich der specielle Geschmack des etruskischen Künstlers.

Dieselbe Technik und den gleichen Stil zeigen die grofsen, rotbraunen Vorratsgefäfse und Teller, die zu den Seiten der anstofsenden Thüren und in dem nächststehenden Glasschrank aufgestellt sind (sog. red ware). Verwandte Gefäfse haben sich in Sicilien, Böotien, Rhodos und Kamiros gefunden. Über die Herkunft der Technik herrschen die gleichen Meinungsverschiedenheiten, wie in Betreff des Bucchero. Doch werden wir auch hier annehmen können, dafs die in Etrurien gefundenen Gefäfse auch dort gearbeitet worden sind.

In den folgenden Schränken VI—VII und A und B (A gegenüber) sehen wir nun eine Ware vereinigt, welche in Form und Decoration im ausgesprochensten Gegensatz zu der eben betrachteten steht.

Hier finden wir die abenteuerlichsten, barockesten Formen, welche nichts mehr von griechischer Feinheit haben. Die Ornamente und bildlichen Darstellungen, selbst von roher und plumper Form, sind unorganisch auf die Oberfläche aufgesetzt; einzelne Teile der Gefäfse gehen ganz in tierische Bildungen über. Es scheint hier neben dem Erstarken der etruskischen Eigenart vielmehr ein starker orientalischer oder ostgriechischer Einfluſs geltend zu werden, der sich auch in den Gegenständen einiger Darstellungen äufsert. Die Reliefs sind nicht an den Gefäfsen selbst modelliert, sondern mittels besonderer Formen hergestellt, dann in den noch weichen Thon des Gefäfses eingedrückt; die an den Umrissen entstehenden Fugen und Unregelmäfsigkeiten wurden dann verstrichen. Dadurch erklärt sich die häufige Wiederholung des gleichen Reliefs. Als Vorlagen haben augenscheinlich getriebene Bronzereliefs gedient.

Während die vorher beschriebene Ware aus den der Küste nahe gelegenen Städten stammt, hat sich die Industrie, welche diese neue Ware lieferte, speciell in Chiusi (Clusium) entwickelt, also im Innern des Landes. Dort hat sie sich vom sechsten Jahrhundert bis zum Ende des Buccherostiles, d. h. bis ins vierte Jahrhundert, erhalten.

Der practische Zweck der einzelnen Gefäfse ergiebt sich von selbst. Besonders zu beachten sind die Tabletts, auf

BRONZESITULA

(NACH HEYDEMANN, HALL. WINCKELMANNSPROGR. 1878)

denen Gefäfse und Geräte aller Art zusammengehäuft liegen. Man stellte derartige vollständige Service jedem Toten ins Grab (servizio funebre). Die Tabletts selbst dienten ursprünglich zum Wärmen oder Warmhalten der Speisen auf dem Feuer.

In Schrank VIII und IX finden wir diese Industrie in der höchsten Ausbildung; in Schrank X—XII sehen wir ihren allmählichen Verfall.

In dem Glasschrank zwischen dem VII. und VIII. Schrank sind in dem oberen Teile die Funde aus einem Kammergrabe (tomba a camera) im Val di Sassa bei Castiglione Fiorentino (zwischen Arezzo und Cortona) vereinigt. Darunter befindet sich ein griechischer Aryballos und ein Alabastron, beide protokorinthisch, also aus dem sechsten Jahrhundert stammend, was für die Datierung des ganzen Fundes bestimmend ist.

Vgl. über Bucchero Martha, l'art étr. S. 462 ff.; ders., Manuel d'archéologie étr. et rom. S. 94 ff., und neuerdings Barnabei in den Mon. dei Lincei 1894, S. 293 ff. (Necropoli di Narce); über Red ware Martha a. a. O.; Löschcke in der Arch. Ztg. 1881 S. 40 ff.; E. Pottier im Bull. de corr. hell. 1888 S. 491 ff. und Monuments grecs publ. par l'assoc. pour l'encouragement des ét. gr. 1889 T. 8; Dümmler in den Athen. Mitt. 1896 S. 229 ff. T. VI.

Vasensammlung.

Zunächst beachte man die in der Mitte des Zimmers auf einer Säule unter Glas stehenden Gegenstände.

220. Situla aus Bronze (gefunden bei Bolsena).

Um den Leib des fein geformten Gefäfses läuft in ganz flachem Relief eine Darstellung der Rückführung des Hephästos auf den Olymp durch Dionysos (Abb. 42).

Hera hatte den Hephäst, ihren eigenen Sohn, im Zorn über seine Mifsgestalt — er lahmte mit dem einen Fufs — von dem Olymp herabgeworfen. Bei der Meeresgöttin Thetis fand er eine verborgene Ruhestätte und richtete in einer wogenumrauschten Grotte am Okeanos die erste Schmiede ein. Versöhnung heuchelnd, sandte er einen Thronsessel, den er selbst gearbeitet, an seine Mutter. Als aber Hera sich auf diesem niedergelassen hatte, hielt er sie mit unlösbarem Zauber fest, den nur Hephäst zu lösen wufste. Umsonst wurde Ares, der Kriegsgott, ausgesandt, den gefährlichen Schmied zum Olymp zurückzuführen. Er wurde von seinem wackeren Bruder jämmer-

lich in die Flucht geschlagen. Erst Dionysos und der süfsen Gewalt seines Weines gelang es, Hephäst zu besiegen. Auf einem Maultier oder Esel, in seligem Rausch umnebelt, ward er zurückgeführt, erlöste seine Mutter und blieb von nun an Genosse der Olympier.

Diese burleske Rückführung war einer der dankbarsten und beliebtesten Gegenstände griechischer Künstler — wir werden ihn auch auf der François-Vase finden; auch auf unserer Situla ist er dargestellt, und zwar von einem etruskischen Künstler, aber sicher nach einem griechischen Vorbilde. Leicht findet man den Esel mit dem bequem darauf gelagerten Hephäst, dessen Kopf leider verloren ist (auf dem Körper des Tieres eine etruskische Weihinschrift). In seiner Linken hält er die Feuerzange. Ein bärtiger Satyr scheint beschäftigt, ihn aufrecht zu halten. Ihm voran schwärmt der dionysische Thiasos, jugendliche und bärtige Satyrn; dazwischen erkennen wir eine nackte Mänade, umwunden von Blumenguirlanden, Goldschmuck um Hals und Arme, und die Füfse mit Schuhen bekleidet. Auch ein Reh begleitet den Zug, in dessen Mitte wir ferner den bärtigen Dionysos sehen, gestützt von zwei jugendlichen Satyrn; ihm scheint die Bewältigung des Hephäst nicht ganz leicht geworden zu sein. Dieser Gruppe endlich folgt eine reichbekleidete, würdevolle Frau mit einem Thyrsos in der Linken, jedenfalls Ariadne.

Alle Motive sind äufserst fein und lebendig. In allen herrscht volle stilistische Freiheit. Im Gegensatz dazu sind die Gewänder noch merkwürdig steif und nüchtern geordnet. Dies ist ein Gegensatz, den wir auch sonst an etruskischen Werken, hauptsächlich Wandgemälden, finden. Der italische Künstler verrät sich ferner an Einzelheiten, wie dem Schmuck der Mänade, ihrer Nacktheit und den Schuhen, welche sie und Dionysos trägt.

Unterhalb dieser Darstellung umgiebt die Spitze des Gefäfses noch ein kleiner Kreis von Seeungeheuern und Fischen. Die Ausführung ist aufserordentlich fein und sorgfältig; sie wird im dritten Jahrhundert v. Chr. erfolgt sein.

Heydemann S. 99 No. 63, T. IV 3—3b; danach unsere Abbildung.

221. Situla aus vergoldetem Silber (gefunden bei Chiusi).

Auf dem Körper dieses feingeformten kleinen Gefäfses sind vier ornamentale Flechtbänder und dazwischen zwei figürliche Darstellungen eingraviert. Auf dem oberen Streifen ist die Mitte durch einen altarähnlichen Aufsatz bezeichnet; ihm naht von jeder Seite ein Zug, in dem wir Athleten, Flötenspieler, Waffentänzer, Krieger, Knaben mit Opfertieren auf den Schultern, Mädchen, welche Kästen auf den Köpfen tragen, und Reiter erkennen. In dem unteren Streifen ist ein Hirt mit seiner Herde dargestellt. Am Rande befindet sich eine etruskische Inschrift.

Der Stil der Zeichnungen erinnert lebhaft an den anderer Werke, welche sich in dem berühmten Cäretaner Grabe Regulini-Galassi und in einem Prenestiner Grabe gefunden haben. Da nun diese Gegenstände zweifellos aus Phönikien oder Carthago eingeführt sind, dürfen wir dasselbe von unserem Gefäfse voraussetzen, wenn wir nicht lieber annehmen wollen, dafs es von einem etruskischen Künstler nach phönikischen Vorbildern gearbeitet sei. Die Ausführung ist nicht besonders sorgfältig; sie ist dem Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. zuzuschreiben.

Abgeb. Inghirami, Mon. étr. III, tav. XIX u. XX, und Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst I, T. LX 302 a u. b. Vgl. Bull. d. J. 1879 S. 251 f. (Helbig).

222. Bleitafel von Magliano (zwischen Grosseto und Orbetello) mit etruskischer Inschrift.

Die Inschrift enthält aller Wahrscheinlichkeit nach eine Ritualvorschrift für den Cult verschiedener Götter. Es handelt sich um Darbringungsopfer, Spenden und Reinigungsopfer. Dieselben sollen 180mal im Laufe des Jahres und zu Neujahr dem Cautha (= Sol-Apollo) dargebracht werden, einmal im Monat und bei Vollmond der Aisera (= Diana oder Ceres), dem Mars in seinem Monat (März), dem Calus (= Orcus) jedes Jahr in der Mitte des Monats, einmal endlich dem Tin (= Jupiter). Zweifelhaft ist, ob auch noch von einer Göttin Mlachthanra (= Libera) und niederen Göttern in unbestimmter Anzahl die Rede ist.

Das Monument stammt aus dem dritten Jahrhundert v. Chr.

Siehe Milani in den Monum. dei Linc. 1893 Sp. 5 ff. mit Tafel.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der **Vasen.** Die hiesige Sammlung*) ist nicht grofs und kann sich auch an Bedeutung weder mit der vaticanischen (Museo Gregoriano; bei Helbig, Führer II S. 218 ff. beschrieben von Reisch) noch mit den grofsen deutschen Sammlungen in München und Berlin messen. Dafür besitzt sie eines der kostbarsten Kleinode, die sogen. François-Vase.

Der practische Zweck all dieser Gefäfse ergiebt sich dem Beschauer von selbst. Alle waren für die Benutzung im Leben bestimmt — nur einige späte Exemplare haben, wie wir sehen werden, nur zur Decoration gedient —; erhalten sind sie uns durch den frommen Brauch der alten Völker, ihren Verstorbenen die Gerätschaften des Lebens mit ins Grab zu geben. Die hiesigen Exemplare sind alle in etruskischen Gräbern gefunden worden, aber nur zum geringen Teil in Etrurien gearbeitet. Die meisten stammen vielmehr aus Griechenland und sind von dort, dank der regen Handelsbeziehungen zwischen Etrurien und Griechenland, nach Italien importiert worden. Eine kleine Anzahl endlich vertritt die Vasenfabrication der späteren Zeit im Süden von Italien.

Das Material ist das denkbar günstigste für die Herstellung von Gefäfsen. Es ist leicht zu gewinnen, leicht zu bearbeiten, fügt sich willig in alle Formen; das fertige Gefäfs ist leicht rein zu halten, verträgt jede Hitze, ist aber vor allem wegen der Porösität seiner Wände geeignet, die Getränke kühl zu erhalten.

Kein Volk hat es wieder so gut verstanden, wie das griechische, bei allen in der Kunst ihm entgegentretenden Aufgaben die einfachste und schönste Form zugleich zu wählen; so auch in der Bildung der Gefäfse. Alle Rücksichten auf die practische Verwendung jedes einzelnen Gefäfses finden ihre Rechnung, aber die Zweckmäfsigkeit wird mit einer unnachahmlichen Grazie und Feinheit erfüllt. Dieses Schönheitsbedürfnis äufsert sich nicht nur in der Form der Gefäfse, sondern auch in ihrer Bemalung mit Ornamenten oder figürlichen Darstellungen. Diese letzteren verdienen unsere besondere Aufmerksamkeit einmal wegen der in ihnen sich documentierenden Entwickelung des zeichnerischen und teilweise auch malerischen Vermögens — sie füllen ein ganzes eigenes

*) Ausführlichere Beschreibungen bisher nur im Bull. d. J. 1870 S. 180 ff. von Heydemann und von demselben in dem citierten Winckelmannsprogramm S. 83 ff. Doch geben jene Beschreibungen noch Ordnung und Bestand aus der Zeit, als sich die Sammlung in den Uffizien befand. Für die Schalen vgl. Hartwig, Meisterschalen, Register der Aufbewahrungsorte unter Florenz.

Capitel der antiken Kunstgeschichte —, ferner aber wegen der Gegenstände, welche aus dem täglichen Leben oder aus den Sagen der Götter und Heroen genommen sind.

Die hiesige Sammlung ist zur Hauptsache chronologisch geordnet*). Die ältesten Vasen stehen in Schrank I links neben dem Fenster. Die Formen sind noch unsicher. Firnifs ist nicht verwandt. Die Ornamente beschränken sich auf geometrische Figuren. Die meisten Exemplare sind italische Nachahmungen.

In Schrank II und III ist korinthische Ware neben italischen Nachahmungen vertreten.

Die Heimat dieser Ware ist Korinth, die reichste Handelsstadt von Hellas; aus ihren regen Beziehungen zum Orient erklärt man sich die besonderen Eigenheiten der Verzierung, welche wir auf den Gefäfsen finden, wie das häufige Vorkommen wilder, in Hellas unbekannter Tiere, die Überhäufung des Gefäfses mit bandartig umgelegten Bildstreifen und das Übersäen der Bildfläche selbst mit raumfüllenden Rosetten, Blumen, Sternen oder Tieren, was uns an die Art der orientalischen Teppichweberei erinnert. Diese Ornamente sind mit einem braunen Firnifs auf den feinen, geglätteten, gelbgefärbten Thon aufgetragen. Häufig ist Innenzeichnung eingeritzt und braune, seltener weifse Farbe zur Hervorhebung besonderer Teile benutzt. Die Gefäfsformen sind meistens klein; bevorzugt werden verschiedenartige Schlauchformen.

Sicher italische Nachahmungen sind die beiden Gefäfse im II. Schrank (zweites Fach von unten) aus Pescia Romana.

Dieser korinthische Stil hat im Ganzen etwa vom siebenten bis ins sechste Jahrhundert geherrscht. Dann wurde er verdrängt von dem sich in Athen und zugleich in einigen anderen griechischen Handelsstädten entwickelnden schwarzfigurigen Stil.

*) Ein kleines Gefäfs, welches hier einen Ehrenplatz verdienen würde, befindet sich wegen seiner Provenienz in der ägyptischen Sammlung, und zwar in dem zweiten Zimmer vom Buccherosaal aus in dem Glasschrank links neben den Fenstern, gegenüber einem Schrank mit besonders schönen Alabastergefäfsen; es ist eine kleine mykenische Pyxis mit Rankenornament. Dafs in der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends lebhafte Beziehungen zwischen Ägypten und mykenischen Culturcentren bestanden, ist kürzlich von verschiedenen Seiten nachgewiesen worden. Siehe die bisherige Litteratur bei Helbig, La question mycéenne, Mém. de l'acad. des inscr. et b.-l. 1896 S. 291 ff.

Statt der kleinen Formen werden die grofsen bevorzugt, und sie bekommen etwas Schlankeres, Freieres, als die gedrückten korinthischen Formen hatten. Der Thongrund erhält eine vollere Goldfarbe. Die Ornamente und Figuren werden — meist nach gewissenhafter Vorzeichnung — sorgfältig mit einem tiefschwarzen, metallisch glänzenden Firnifs aufgetragen. Zur Belebung dienen Rot, Violett und Weifs. Dieser Stil hat bis in das fünfte Jahrhundert hinein geherrscht.

In Schrank IV sind einige Beispiele nicht-attischer schwarzfiguriger Gefäfse vereinigt. Wir betreten hierauf den langen, anstofsenden Corridor und betrachten zunächst den ersten der freistehenden Glasschränke in der Mitte. In ihm befinden sich besonders gute Proben korinthischen Stils. Hierauf wenden wir uns zu dem mittelsten der genannten Schränke. In dem zweiten Fach von unten liegt das Fragment einer Amphora, deren Bild den Zweikampf des Achill und des Memnon, des Sohnes der Eos, um die Leiche des Antilochos im Beisein von Automedon (Wagenlenker des Achill), Thetis und Eos darstellt. Das Gefäfs gehört zu einer Klasse von Vasen, welche nach dem auf ihnen benutzten Alphabet chalkidischer Herkunft sind, doch ist unsicher, ob sie aus dem griechischen oder dem italischen Chalkis stammen.

Klein, Euphronios S. 65 No. 10; Studniczka im Jahrb. d. J. 1886 S. 89 Anm. 12 No. 10.

In demselben Fach in der Mitte soll eine besonders schön ausgeführte Pyxis des attischen Malers Nikosthenes aufgestellt werden. An ihr sind die olympischen Gottheiten dargestellt.

Oben in demselben Schrank der berühmte

223. Krater des Klitias und Ergotimos.

Die Vase wird nach ihrem verdienstvollen Entdecker allgemein die François-Vase genannt. Sie wurde im Jahre 1844 eine Meile nördlich von Chiusi aufgefunden, in viele einzelne Fragmente zerschlagen, welche teilweise innerhalb zweier verschiedener aneinander stofsender Grabstätten, teilweise aufserhalb derselben gesammelt wurden. Beide Gräber waren im übrigen ausgeraubt. Die Plünderer

scheinen die Vase aus Mifsachtung zerschlagen und ihre Fragmente rings umher zerstreut zu haben. Dieser Umstand erklärt es auch, dafs nicht ganz 20 Jahre später ein Bauer an der gleichen Stelle ein weiteres Fragment finden konnte, das der Beschauer neben der Vase liegen sieht. Die Zusammensetzung der zuerst gefundenen Reste geschah unter der Leitung von François und Migliarini.

Das Gefäfs (h. 0,66 m; Durchmesser der Öffnung 0,57 m; gröfster Umfang 1,81 m) ist ein Krater, d. h. es diente zum Mischen des Weines mit Wasser. Aus ihm schöpfte der Diener die gemischte Flüssigkeit mit einem Schöpflöffel und gofs sie in die flachen Schalen, welche zum Trinken bestimmt waren.

Laut der im mittleren Streifen erhaltenen Künstlerinschrift ist das Gefäfs von Ergotimos geformt worden, und dieser braucht sich seines Werkes nicht zu schämen. Schon die Bereitung des Materials, eines sehr feinen, rötlich-gelben Thones, besonders aber die aufserordentlich kräftige Form des Ganzen und auch der Teile, wie z. B. der Henkel, verdient das höchste Lob und macht das Gefäfs schon in dieser Hinsicht zu einem Prachtwerk der Töpferkunst aller Zeiten.

Auf seine Wandungen hat dann Klitias seine Malereien aufgetragen; auch er ist in der erwähnten Inschrift genannt. Der Stil dieser Malereien, die Buchstabenformen und dialektischen Eigentümlichkeiten in den Aufschriften beweisen uns, dafs das Gefäfs in Athen entstanden ist. Jedenfalls also war Klitias, der Schreiber jener Inschriften, selbst geborener Athener; dasselbe können wir ohne weiteres von Ergotimos annehmen. Bewiesen wird es durch eine in Ägina gefundene Schale, auf der sich Ergotimos selbst mit attischen Buchstaben als Künstler genannt hat (Wiener Vorlegeblätter 1888 T. IV, 2). Aus den Formen der Inschriften und dem Stil der Bilder können wir endlich schliefsen, dafs das Gefäfs in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist.

Die Töpfer bewohnten in Athen den sogen. Kerameikos

nördlich vom Theseion (Hephästos-Tempel), eine Gegend, die erst von Pisistratos mit zur Stadt gezogen wurde.

In den Werkstätten arbeiteten Töpfer und Maler zusammen, und häufig sind die Thätigkeiten beider von einer Hand geleistet worden. Bei unserem Gefäfs wird der Gang der Entstehung etwa folgender gewesen sein: „Nachdem die Vase geformt und getrocknet war, mag sie zunächst mit der dunklen Hauptfarbe bemalt und ein erstes Mal gebrannt worden sein; danach wird der Künstler die weifse Deckfarbe aufgesetzt und die Gravierung vorgenommen haben. Hierauf mufste ein zweites Brennen stattfinden, und zum Schlufs wurde das ganze Gefäfs mit einem feinen, matt glänzenden Firnifs überzogen.“ (Reichel.) Die Henkel sind angesetzt worden, nachdem die Bemalung — in den Grundzügen jedenfalls — schon vorhanden war. Ihre Ansätze unterbrechen rücksichtslos die Hauptcomposition des bildnerischen Schmuckes.

„Die Hauptfarbe der Malereien erscheint als ein dunkles Rotbraun, das sich bisweilen dem Schwarz nähert, oft aber auch ganz unvermittelt zu einem hellen Rot erblafst. Dieser Wechsel der Färbung mag teils von der Ungleichmäfsigkeit des Brandes, teils aber auch von der verschiedenen Dicke des Auftrages herrühren. Zuweilen geschieht dieser dünnere Auftrag absichtlich, z. B. bei den Zügeln der Pferde, bei den Inschriften und bei jenen Innenzeichnungen, welche als das der weifsen Farbe ‘aufgesetzte Rot’ bezeichnet zu werden pflegen.“ „Von der sonst bekannten dunkelroten Deckfarbe, welche einen Stich ins Violette zu zeigen pflegt, findet sich nirgends eine Spur.“ „Die weifse Farbe tritt bei Gebäuden zur Charakterisierung des Steins, bei weiblichen Figuren zur Bezeichnung der hellen Hautfarbe, bei Pferden, Kentauren und Hunden als weifses Fell, schliefslich bei Gewändern und einzelnen Gerätschaften als Zierfarbe auf. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ist sie dem Thongrunde direct aufgetragen, ohne vorgängige dunkle Untermalung.“ „Die weifse Farbe hat sich im Ganzen sehr selten und auch dann meist nur in einzelnen Flecken erhalten.“ (Reichel.)

Wir wenden unsere Aufmerksamkeit nun der genauen Betrachtung des bildnerischen Schmuckes zu. Er zerfällt — abgesehen von den Bildern der Henkel — in zehn verschieden hohe Streifen, welche die Vase umziehen. Davon sind vier rein ornamental: ein Kranz überfallender Blätter oben unter dem Ansatz des Halses; dasselbe zweimal am Fufs wiederholt und über dem Fufs ein Kranz spitzer, länglicher, aufrecht stehender Blätter, welche den eigentlichen Körper der Vase umschliefsen, wie der Kelch seine

Blume umschliefst. Die übrigen sechs Streifen sind mit figürlichen Darstellungen gefüllt, fünf mit Darstellungen aus den Sagen der Götter, Heroen und Kobolde, einer dagegen, und zwar der über dem Kelch befindliche, mit solchen aus der Tierwelt. Da sehen wir auf der einen Seite Panther, welche einen Hirsch (l.) und einen Stier (r.) töten, auf der andern Seite Löwen, welche einen Eber (l.) und einen Stier (r.) in den Nacken beifsen. Bei allen vier Gruppen ist je eine kleine Rosette zur Füllung des leeren Raumes über den Tieren benutzt. In der Mitte jeder Seite findet sich ein kunstvoll geordnetes, streng stilisiertes Blumenornament, welches rechts und links von je einem Fabeltier mit erhobener Vorderpfote bewacht wird, auf der Seite der Panther von Sphinxen, den geheimnisvollen, grausamen Rätselsängerinnen, auf der Seite der Löwen von Greifen, den Wächtern märchenhafter Schätze am fernen Ende der Welt. Hier aber sind sie ohne tiefe mythologische Bedeutung rein ornamental verwendet; ihre Gruppierung um das Ornament ist wappenartig. Diese Art der Gruppierung stammt aus der orientalischen Kunst; ihr ältestes Beispiel in Griechenland bietet das Löwenthor von Mykenä. Die beiden stark betonten Mittelpunkte, die raumfüllenden Rosetten und die streng durchgeführte Entsprechung aller Teile wahren diesem Streifen gegenüber den anderen figürlich geschmückten einen lediglich decorativen Charakter. Dabei sind die Tierkämpfe aufserordentlich lebendig und charakteristisch dargestellt.

Derartig wappenartig sich entsprechende Sphinxe finden sich noch einmal an unserer Vase in dem obersten Streifen, umrahmt von je zwei kleineren Ornamenten. Sie schliefsen hier die Darstellung derjenigen Seite ein, welche auch wegen der gröfseren Sorgfalt der Ausführung als Hauptseite bezeichnet werden kann; ferner ist der Mittelpunkt der einzigen Composition, welche das Gefäfs ganz umzieht, auf diese Seite verlegt.

Sie befindet sich in dem breitesten Streifen, dem dritten Figurenstreifen von oben, der durch die Ansätze der Henkel unterbrochen wird. Wir sehen einen langen, feier-

lichen Zug, der sich auf ein Gebäude zu bewegt, das an der betreffenden Seite rechts vor dem Henkelansatz gezeichnet ist. Es erinnert in seiner architektonischen Form an einen dorischen Antentempel; ungewöhnlich ist nur die flachgewölbte Form des Daches (Dächer solcher Form finden sich noch heutzutage im Neapolitanischen). Die zwischen den beiden Säulen sichtbare Thür ist halb geöffnet; durch die Öffnung sieht man zum Teil eine weibliche sitzende Figur in gesticktem Chiton; den Mantel hatte sie über den Hinterkopf gelegt und mit der Rechten nach vorne gezogen. Darüber steht ihr Name Thetis; es ist also jene Meergöttin gemeint, die nach dem Ratschlufs der Götter einem sterblichen Manne, dem Peleus, zur Frau gegeben wurde und in der Ehe mit diesem den Achilleus gebar. In dem Gebäude aber haben wir ihren Tempel, das Thetideion, zu erkennen. Links von diesem steht ein Mann nach links gewendet, bärtig und mit langem Haupthaar, in Chiton und gesticktem Mantel. Ihn nennt die Beischrift Peleus, den Gemahl der Thetis. Vor seinen Füfsen steht ein kleiner Altar, auch er inschriftlich mit Bomos bezeichnet; er hat oben jederseits zwei kleine Brüstungen, zwischen denen ein Kantharos steht. Der Altar gehört zu dem Tempel der Thetis; in dem Gefäfs haben wir uns wohl den zur feierlichen Spende bestimmten Wein zu denken. Über dem Kantharos sehen wir die Inschrift des Malers: *Κλιτίας μ'ἔγραφσεν*, Klitias hat mich gemalt; die Vase verkündet selber den Namen des Künstlers. Peleus hat die rechte Hand erhoben, und diese wird von der ebenfalls erhobenen Rechten einer Figur gefafst (an beiden Händen sind die Finger ausgestreckt), welche an der Spitze des langen Zuges schreitet, der von links herankommt. Die Figur ist bärtig, langhaarig, trägt einen kurzen Chiton, dessen Borte nicht nur rechts von der ihn teilweise deckenden Gestalt, sondern auch links von ihr sichtbar wird, und zwar hier an einem Pferdekörper, der also augenscheinlich zu der Figur gehört. Demnach haben wir einen Kentauren in ihm zu erkennen, eines jener Mischwesen aus Pferd und Mensch, aber jedenfalls einen,

bei dem das menschliche Wesen überwiegt, wie die Kleidung zeigt; auch scheinen die Vorderbeine menschlich gewesen zu sein. Die älteste archaische Kunst stellte zwar alle Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen dar; später liefs man dies als charakteristisches Vorrecht dem edelsten unter ihnen, dem Chiron, den wir auch hier nach der Inschrift zu erkennen haben. Er war ein weiser Freund aller Menschen, besonders aber des Peleus, in dessen Land (im Pelion) er heimisch war. Vor allem war er sein Beistand, als es galt, die Göttin zum Weibe zu gewinnen. Diese wollte sich nicht willig der Schmach beugen, sich einem sterblichen Manne zu ergeben, trotzdem der Ratschlufs der Götter es ihr geboten hatte, damit Achill geboren werde, der Held des troischen Krieges. Als nun Peleus kam, um sie aus der Mitte ihrer Schwestern, der Nereïden, zu rauben, verwandelte sie sich in Feuer, Wasser, Schlangen und reifsende Tiere. Der Held aber, vorbereitet durch Chiron, liefs sich nicht verwirren und führte die widerstrebende Braut heim. Deswegen sehen wir den Kentauren hier an der Spitze des glänzenden Zuges nach bestandenem Kampfe zur Hochzeitsfeier herankommen und den Helden mit besonderer Herzlichkeit und Feierlichkeit begrüfsen. Thetis selbst aber scheint sich noch aus Scham oder Trotz den Blicken der Gäste entziehen zu wollen. Mit der Linken trägt Chiron einen Baumast geschultert, an dem drei Stück Wildpret hängen. Es ist dies sein ständiges Attribut auf Vasenbildern in allen möglichen Situationen; deshalb wird man hier nicht an Geschenke zur Hochzeit denken dürfen. Der für den Künstler äufserst schwierige Übergang vom menschlichen in den tierischen Körper wird verdeckt durch den Oberkörper eines weiblichen Wesens mit aufgelösten Haaren, die ein Band umzieht, und einem kurzen, reichgestickten Chiton, über den ein Fell geknüpft ist (zwei Agraffen an der Taille). An dieser Tracht, dem Heroldstabe in der Rechten und der Beischrift ist sie als Iris, die leichtfüfsige Botin der Götter, kenntlich. Dafs sie auch hier die Ankunft des Zuges zu künden hat, zeigt der deutliche Gestus ihrer linken Hand.

Ihr folgen zunächst drei weibliche Gestalten mit langen Haaren, reichgestickten dorischen Chitonen und, wie es scheint, nur einem Mantel. Ihre Hände sind teilweise grüfsend erhoben. Die Beischriften benennen sie Chariklo, Hestia und Demeter. Chariklo ist die Gattin des Chiron; Hestia aber schreitet als Göttin des Herdfeuers, Demeter als Hüterin der Ehe bei der Hochzeitsfeier füglich voran. Ihnen folgt eine der köstlichsten und individuellsten Figuren: ein vollbärtiger, langhaariger Mann in prächtigem, langem Festchiton und Mantel, voller Eifer nach rechts hin laufend und mit der Linken auf den Schultern eine grofse Amphora und einen Rebzweig tragend. Wir würden auch ohne die Beischrift Dionysos, den Gott des Weines, erkennen. Äufserst komisch wirkt das von vorne gesehene Antlitz, in dem die grofsen, kugelrunden Augen dem Maler und seinen Zeitgenossen gewifs besondere Freude gemacht haben. Der mächtige Haar- und Bartwuchs charakterisierte in damaliger Zeit den grofsen Naturgott; man vergleiche dagegen die klein geschnittenen Bärte der übrigen Götter. Aus dieser prächtigen Gestalt lacht uns die ganze ausgelassene Freudigkeit des attischen Dionysos-Kultes entgegen. Da nirgends sonst Geschenke angedeutet sind, wird auch die Amphora nicht als solches, sondern als Attribut zu fassen sein.

Im engsten und natürlichsten Zusammenhang mit Dionysos stehen in Athen die Horen, die Spenderinnen der Blüte und Frucht im Jahreslaufe; sie folgen deshalb auch hier selbdritt dem Gotte in der gleichen Kleidung wie die erste Trias von Göttinnen. In ihrem Rücken hat der Maler Klitias auch seinen Freund, den Töpfer, verewigt; wir lesen: *Ἐργότιμος μ' ἐποίησεν*, d. h. Ergotimos hat mich gemacht.

Hier beginnt nun ein grofser Zug von sieben Viergespannen, in feierlicher Ruhe eines hinter dem andern auffahrend, jedes begleitet von einer Gruppe zu Fufs. Die Wagen sind zweirädrig und von der üblichen Form, die auch die Streit- und Rennwagen haben. Die Deichsel geht von dem Boden des Wagenkorbes ziemlich stark in die

Höhe; zu ihr (deutlich zu sehen auf einer Dipylon-Scherbe, Helbig, Homerisches Epos aus Denkm. erkl. S. 139 f.) gehört der aufgebogene Pflock, den wir über dem Nacken der Pferde sehen und der mittels einer Leine mit dem von der Wagenbrüstung gerade aufragenden Stock verbunden ist. Die Zugstränge, welche nur an den beiden mittleren Pferden befestigt sind, laufen durch Ringe, die am Wagenkorb hängen, und sind im Innern des Wagens festgeknotet. Die Zügel aller vier Pferde laufen durch einen Ring am Joch und von dort in die Hand des Lenkers (ganz entsprechende Einrichtung auf Reliefs von Niniveh; siehe Layard, the monum. of Niniveh T. 72 u. 80). Die Pferde sind in der einfachsten Weise angeschirrt; ihre Mähnen sind zwischen den Ohren zu schönen Büscheln aufgebunden, wie sie noch heute im Süden beliebt sind.

Auf dem ersten Wagen stehen Zeus und Hera, Zeus die Zügel haltend und aufserdem den Blitz in der Linken, ein kurzes Scepter in der Rechten. Ihr Gespann wird begleitet von Kalliope und Urania, den beiden vornehmsten Musen; Kalliope steht rechts, von vorne gesehen; sie bläst die Syrinx, wohl um den Gesang ihrer Schwester und der übrigen Musen, die wir auch noch im Zuge treffen werden, zu begleiten. Die Syrinx, die neunteilige Rohrflöte, ist in späterer Zeit ein bäurisches Instrument, das die Hirten und ihr Schutzgott Pan besonders lieben, doch mufs es in alter Zeit in höherem Ansehen gestanden haben; bei Homer (Il. X, 13) und Hesiod (Scut. 278) wird es ebenbürtig neben Flöte und Phorminx genannt. Eigenartig ist die Frisur der links stehenden Kalliope; ihre Haare sind hinten in einem wurstartigen Chignon aufgebunden.

Die Inhaber des nächsten Gespannes sind durch den Ansatz des Henkels verdeckt worden, aber ihre Namen sind erhalten; es waren Poseidon und Amphitrite. Den Wagen begleiten vier Musen: Thaleia, Euterpe, Kleio und Melpomene; diese ist ebenfalls bis auf eine Hand zerstört.

Von dem dritten Gespann ist wieder der Wagen mit seinen Inhabern verdeckt, aber die Inschriften sind erhalten:

Ares und Aphrodite. Als Begleiterinnen sehen wir die drei übrigen Musen: Polymnis, Erato und Stesichore; die linke mit der gleichen Frisur wie Urania.

Von dem folgenden Gespann ist leider der ganze obere Teil mit den Inschriften verloren, doch ist es äufserst wahrscheinlich, dafs hier Apollon und Artemis, begleitet von den Chariten, dargestellt waren. Wir finden ihre Namen sonst nicht, und es ist kaum denkbar, dafs sie in dieser officiellen Versammlung der Olympier gefehlt hätten. Auch von dem fünften Gespann könnten wir mit Bestimmtheit weder Inhaber noch Begleiter benennen, wenn uns hier nicht das später gefundene Fragment zu Hilfe käme. Die Zügel des Gespannes hält Athenaia in den Händen. Neben ihr steht eine weibliche Gestalt ohne Namen; es ist an Nike, die getreue Begleiterin der Athene, gedacht worden. Dieser Benennung widerspricht aber weniger, dafs die Figur ungeflügelt ist, als dafs sie einen Mantel trägt, den sie mit der Linken etwas erhebt. Man wird deshalb eher an Themis denken können, die in diesem Zuge kaum fehlen darf, da sie mit Zeus gemeinsam diese Hochzeit ins Werk gesetzt hat. Sie würde ihrem Wesen nach wohl zur Begleiterin der Athene passen. Halb verdeckt von den Pferden werden zwei lebhaft bewegte Figuren sichtbar, welche ihre Gesichter den Fahrenden zuwenden: ein alter, weifshaariger mit gerunzelter Stirn und eine Frau; die Inschriften nennen sie Nereus und Doris. Es sind die Eltern der Thetis, welche auch ihrerseits die Gäste empfangen und ihnen den Weg zeigen, denn so sind die lebendigen Gesten des alten Meergreises Nereus aufzufassen.

Das nächste Gespann ist besser erhalten; oben sehen wir Hermes mit dem Heroldstab in der Linken und seine Mutter Maia. Als Begleiterinnen erscheinen diesmal diesseits der Pferde vier weibliche Figuren, über denen die fragmentierte Inschrift Moirai steht. Da aber die Moiren, die Schicksalsgöttinnen, immer nur zu dritt erscheinen und genannt werden, müssen wir für die vierte noch einen andern Namen finden. Man hat hier Themis erkennen wollen,

die die Mutter der Moiren genannt wird; aber sie würde den Töchtern gegenüber doch wohl durch einen Mantel ausgezeichnet worden sein. Vielleicht darf an Eris gedacht werden, nach Hesiod (Theog. 225) eine Schwester der Moiren. Sie spielt auch sonst auf Darstellungen dieses Sagenkreises keine unbedeutende Rolle (Roscher, Mythol. Lex. Sp. 1338, Deecke).

Von dem letzten Gespann sind nur die Pferde teilweise und die Füfse von Begleiterinnen erhalten. Da wir neben Zeus auch Poseidon gesehen haben, so kann man hier den dritten Bruder Hades mit seiner Gemahlin Persephone vermuten. Sie könnten begleitet gewesen sein von drei Eumeniden (attisch *Σεμναί;* vgl. die Reliefs von Argos, athen. Mitth. IV. T. 9 u. 10). Weiter links sehen wir das Fragment eines Tierkopfes; nach der Zeichnung der Mähne kann kein Pferd gemeint sein. Dabei sehen wir fragmentiert die Inschrift Okeanos. Noch weiter links endlich sehen wir Teile eines mächtigen Fischschwanzes mit Schuppen bedeckt. Es kann also kein Zweifel sein, dafs dieser Schwanz mit dem Kopffragment zusammen einem Seeungeheuer angehörte, und dafs als Reiter darauf Okeanos dargestellt war, der Gott des gewaltigen Meerstromes, der die Erde umfafst, der Verwandte des Nereus und seiner Tochter. Den Abschlufs endlich bildet Hephaistos, bequem nach Frauenart auf einem Maultier reitend. Auch er durfte hier nicht fehlen, ist er doch der Thetis zu besonderem Danke verpflichtet (vgl. die Sage seiner Verbannung unter No. 220); auch Okeanos hat ihn einst behütet, und deshalb reitet er ihm hier zur Seite. Am Schlufs aber kommt er nicht, weil er etwa noch verbannt gedacht sei; wegen seines lahmen Fufses würde er das anstrengende lange Stehen auf den Wagen bei der langsamen, feierlichen Auffahrt nicht ertragen können; reitend aber fand er im Zuge keinen Platz, vielmehr einen natürlichen hier neben seinem alten Freunde Okeanos.

Ehe wir zu der Betrachtung eines anderen Streifens übergehen, wollen wir noch einen Blick auf die Kleidung der Figuren werfen, welche von der in der klassischen Zeit üblichen

in mancher Beziehung abweicht. Die Männer tragen einen langen, ärmellosen, ungegürteten Chiton und ein Himation (Mantel); das ist ionische Festtracht, wie sie uns in manchen Schriftquellen beschrieben wird; der Chiton war aus Leinen. Auch die z. B. beim Hermes sichtbare Spange in den Haaren hinter den Ohren deutet auf ionische Sitte (Fragm. des Asios, Kinkel 13). Wir wissen nicht, wann sie nach Attika eingeführt worden ist; beseitigt wurde sie erst infolge der Perserkriege. Die Frauen dagegen tragen den dorischen, gegürteten, reichgewebten, wollenen Chiton (richtiger Peplos) mit einfachem Überfall über der Brust. Auf den Schultern wird der hintere Teil über den vorderen mittels langer Nadeln (*περόναι*) festgesteckt, wie wir es ganz deutlich an der Gruppe der Moiren sehen; bei einer derselben sind beide Nadeln durch eine Kette mit kleinen Ringen oder Kugeln verbunden. Diese Tracht wurde erst um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, also bald nach der Entstehung unserer Vase, teilweise verdrängt durch den allmählich immer mehr in Aufnahme kommenden ionischen Ärmelchiton aus feinem Leinen (vgl. Studniczka, Abh. des archäol.-epigr. Semin. in Wien VI 1, Beitr. zur Geschichte der altgr. Tracht, S. 1 ff. u. 98 ff., und Orsi in den Monum. d. Lincei I S. 809 Anm. 2). Den Mantel tragen die Frauen ebenso wie die Männer; nur ist er manchmal über den Hinterkopf gelegt. Die verschiedenen Frisuren sind schon erwähnt.

Wir wenden uns nun zu der Betrachtung des Streifens, der sich auf der Hauptseite zunächst unter dem eben betrachteten befindet. Wir beginnen wieder rechts unter dem Henkel. Dort sehen wir eine wohlgefügte Mauer mit Zinnen, zwischen denen runde Steine ganz nach Art unserer Kanonenkugeln aufgeschichtet liegen. Sie sollten jedenfalls zum Werfen dienen, falls ein Angriff auf das Thor gewagt wurde, das wir unten halb geöffnet sehen. Durch die Öffnung schreiten eben zwei vollbewaffnete Männer; auf dem Schild des vorderen sind noch die Reste eines Gorgoneion zu erkennen. Die Beischriften benennen sie Hektor und Polites. Hektor ist natürlich der berühmte Held von Troja, deren Mauer und Thor wir hier zu erkennen haben; Polites ist einer seiner Brüder; sein Name ist, wie wir sehen werden, nicht ohne Bedeutung für unsere Darstellung ausgewählt worden. Links von der Mauer sitzt auf einem Steinblock (mit *θᾶκος* bezeichnet) ein Mann in Chiton und Mantel und mit hohem Stab, nach

der Inschrift Priamos, der Herrscher von Troja. Auf ihn zu eilt von links ein ebenso gekleideter Mann mit erhobener Linken, nach der Beischrift Antenor, der vertraute Freund des Priamos. Darauf folgt nach links ein weiblicher Unterkörper mit weit ausschreitenden Füfsen; den Rest der Beischrift werden wir später ergänzen können. Hierauf sehen wir zwei Pferde in gestrecktem Galopp nach rechts stürmen; auf dem vorderen sitzt ein Knabe mit kurzem Rock und langen, fliegenden Haaren; die Beischrift nennt ihn Troilos, einen der jüngsten Söhne des Priamos. Unter den Pferden ist ein grofses Gefäfs umgestürzt; dabei ist Hydria geschrieben. Links von den Pferdeschwänzen sehen wir dann das rechte Bein eines nach rechts laufenden Mannes mit Beinschienen, Schwertscheide und Speer (? weiter links); sein Name ist verloren. Dann folgt eine weibliche Figur nach rechts gewandt mit dem Namen Athenaia, dann Hermes, gekleidet wie Iris im oberen Streifen, nach rechts deutend und umschauend nach einer Frau, die nach rechts blickt; es ist Thetis, deren Hochzeit wir im oberen Streifen dargestellt sahen. Hierauf folgt eine weibliche Figur, nach links gewandt, aber umschauend, mit erhobener Linken, von der Beischrift Rhodia genannt. Sie steht auf einer Schwelle, welche teilweise noch links von dem rechten Pfeiler des Gebäudes sichtbar ist, das wir weiter links sehen und das die Beischrift Krene, Brunnenhaus, führt. Die beiden Pantherköpfe sind Wasserspeier; unter dem rechten steht ein grofses Gefäfs, bei dem der Maler die Henkel vergessen hat; unter den linken hält eben ein nackter Knabe eine Hydria. Ihm ist Troon beigeschrieben, d. h. er ist einer der Troer. Links von ihm sehen wir noch einen Mann, bärtig, mit einem Halsband geschmückt und einen Mantel umgehängt, mit erhobener Linken nach rechts schauend; der Maler nennt ihn Apollon.

Mit Hilfe anderer schriftlicher und monumentaler Quellen ist es möglich, die Darstellung zu ergänzen und zu deuten. Das Mädchen links von Antenor ist Polyxena, die Schwester des Troilos, und der hinter den Pferden herstürmende Krieger ist Achilleus, der Sohn der Thetis und des Peleus. Die Sage

aber lautet so: im Anfang des troïschen Krieges war Troilos ausgeritten, die Rosse seines Wagens zu tummeln und seine Schwester Polyxena zum Brunnen zu geleiten. Der grimme Pelide aber hatte sich beim Brunnen in den Hinterhalt gelegt, denn ein Orakel hatte verkündigt, dafs Troja nur genommen werden könne, wenn Troilos fiele, ehe er zwanzig Jahre erreicht habe*). Plötzlich brach Achill hervor; Polyxena entrann, aber Troilos konnte dem Peliden nicht entgehen. An seinen Haaren ergriffen, ward er vom Pferde gerissen und an dem Altare des thymbräischen Apollon, der sich in der Nähe befand, erschlagen: zu spät eilten ihm seine Brüder zu Hilfe.

Auf unserem Bilde ist demnach der Moment der Verfolgung dargestellt. Polyxena eilt voran; ihre Hydria hat sie fallen lassen. Athena ist anwesend als besondere Schutzgöttin des Achill, Thetis als seine Mutter und Hermes als Vertreter des Zeus, mit dessen Willen die Unternehmung glückt. Am linken Ende aber steht Apollon, der Beschützer der Troer, der Gott des thymbräischen Altars. Seine Gegenwart erinnert uns ernst daran, dafs Achill an eben jenem Altar dem Pfeil des Paris auf das Anstiften des Apoll erlag. Das Quellgebäude mit dem Troerknaben und Rhodia, wahrscheinlich einer Magd der Polyxena, sagt uns, wozu die Geschwister ausgezogen waren. Während Rhodia sich eben umzuwenden scheint, ist der Knabe noch ganz mit dem Wasserschöpfen beschäftigt. Dies soll die blitzartige Schnelligkeit des ganzen Vorganges in naiver Weise charakterisieren. Der übrige Teil des Bildes rechts von Polyxena ist in Wahrheit weit von dem anderen getrennt zu denken. Dort sehen wir den alten Priamos; er hat ruhig vor dem Stadtthor in Erwartung der Rückkehr seiner Kinder gesessen; da naht ihm Antenor schnellen Laufes und kündet die Schreckensmär. Priamos ist im Begriff, sich wankend am Stab zu erheben, da geht das Thor auf, und Hektor und Polites eilen heraus, den Bruder zu retten. Polites war seiner schnellen Füfse und seiner starken Stimme wegen gerühmt und that deshalb nach Homer die Dienste eines Spähers auf einem hohen Grabhügel in der troischen Ebene, von dem aus er das Lager der Griechen beobachten konnte (Il. II 791 u. XXIV 250). Deshalb hat ihn Klitias hier dargestellt; seine Phantasie oder eine ihm bekannte Dichtung wird ihm folgendes erzählt haben: Polites hatte von seinem Spähersitze aus die Verfolgung gesehen; schnell war er mit seiner Kunde in der

*) Bode, Mythogr. lat. I, 210. Diese Motivierung ist zwar sonst nicht überliefert, aber es ist auch keine andere bekannt, und eine besondere Ursache mufs diese mit schlauer List ins Werk gesetzte Unternehmung des Achill gegen den halbwüchsigen Knaben doch wohl gehabt haben. Man sieht, dafs es ihm von vornherein nur um diesen zu thun war.

Stadt und schnell mit Hektor zurück, aber es war zu spät; nur um die Leiche des Bruders konnte er noch kämpfen. Dieses Zusammenrücken vieler einzelner zeitlich und räumlich auseinander liegender Momente, wie wir sie in unserem Streifen finden, ist besonders charakteristisch für die episch erzählende Art der alten Vasenmalerei.

Wir betrachten nun den unteren der beiden Streifen am Halse auf der Hauptseite. Da sehen wir eine Reihe von fünf Viergespannen in gestrecktem Galopp nach rechts fahren. Die Lenker tragen den gegürteten langen Chiton, wie er auch in späterer Zeit für diese Beschäftigung in Brauch blieb. Nach den beigeschriebenen Namen, welche von rechts nach links Olyteus (= Odysseus), Automedon, Diomedes, Damasipos und Hipothoon lauten, handelt es sich abermals um eine Darstellung aus homerischen Sagen, augenscheinlich um ein Wagenrennen. Dafür spricht aufser der Aufreihung der Gespanne, links am Ende die Stele zur Markierung der Rennbahn, Kessel und Dreifufs unter den Gespannen und ein weiterer Dreifufs rechts, die Siegespreise. Odysseus ist Sieger; bei den anderen äufsert sich in den verschiedenen Stellungen die lebhafte Erregung; Automedon hat den Kopf zurückgewandt, um Diomedes etwas zuzurufen. Zugleich hebt er mit der Linken die Zügel hoch empor. Zwischen den vordersten Pferden und dem rechten Dreifufs steht ein Jüngling mit Mantel, Halsband und Spangen in den Haaren, in der Linken einen Stab. Er blickt den Gespannen entgegen. Die Beischrift nennt ihn Achilleus. Damit ist auch die bestimmte Beziehung der Darstellung gegeben. Achill hat nach der epischen Dichtung einmal ein grofses Wagenrennen veranstaltet zu Ehren seines gefallenen Freundes Patroklos. Dieses dürfen wir auch hier erkennen, trotzdem Namen und Ordnung der Fahrenden in der Schilderung des Homer (Il. XXIII 262 ff.) andere sind, als auf unserer Vase.

Endlich betrachten wir nun den obersten Streifen dieser Seite, die Darstellung, welche von den beiden schon erwähnten Sphinxen eingeschlossen ist. In der Mitte sehen wir einen mächtigen Eber, fast so grofs wie die Menschen, nach links laufen. In seinem Körper stecken verschiedene

Pfeile, von beiden Seiten gesandt. Auf seinem Rücken hat sich ein Hund, Marpsas genannt (= Packan), festgebissen. Unter dem Eber liegt ein Mann, Antaios, getötet oder schwer verwundet; ebenso unter seinem Maul ein Hund, Ormenos (= Treiber), auf dem Rücken; ihm hängen die Eingeweide aus dem aufgestofsenen Bauch heraus. Von links treten mit unerschütterter Ruhe zwei Paare dem Tier entgegen; das vordere hat die Speere zum Stofs angesetzt, das hintere zum Wurf erhoben. Dem vorderen sind die Namen Peleus und Meleagros, dem hinteren Melanion (Meilanion) und Atalate (Atalante) beigeschrieben. Sobald wir diese Namen kennen, ist kein Zweifel mehr, dafs die Jagd auf den kalydonischen Eber dargestellt ist, eine der gröfsten Unternehmungen der griechischen Heroenwelt, bei der auch Peleus, der Vater des Achill, eine Rolle spielte. Da Atalante hier neben Meilanion steht und von Meleager getrennt, auch mit dem Speer, nicht mit dem Bogen ausgerüstet ist, so ist hier die bekanntere Version der Sage nicht berücksichtigt, nach der sich aus dem Streit um das eigentliche Hauptverdienst eine unselige Verwickelung anspinnt, welche mit dem Tode des Meleager endigt. Das ist, wie wir sehen werden, für die Bedeutung der Darstellung in dem Zusammenhang des ganzen bildnerischen Schmuckes wichtig. Wenn wir genau hinsehen, werden wir auch bemerken, dafs Atalante anders als die Jäger gekleidet ist. Diese tragen ein Fell über dem kurzen Chiton, wie wir es bei Hermes und Iris gefunden haben; in allen drei Fällen soll die Tracht schnelle Bewegung begünstigen und gegen alle Wechsel der Witterung schützen. Atalante dagegen trägt einen kurzen dorischen Chiton mit Überfall und Gürtel, und auch die Fibeln mit dem verbindenden Kettchen fehlen nicht. Das zweite Paar begleitet ein Hund Methepon (= Spürer). Links von ihm kniet ein Bogenschütze mit Namen Euthymachos; er trägt eine hohe, spitze Mütze mit langem Nackenschutz, wie wir sie auch sonst in der archaischen Kunst als charakteristische Tracht bei Bogenschützen finden. Sie mag den Athenern durch ihre skythischen Polizeisoldaten

bekannt geworden sein (vgl. No. 68). Darauf folgt das Jägerpaar Thorax und Antandros, lebhafter schreitend als die vorigen, begleitet von dem Hund Labros (= Toll), dann Aristandros und Argyleas, wieder etwas anders bewegt. Während die ersten Jägerpaare dieser Seite mit ruhiger Entschlossenheit dem anstürmenden Tier entgegenschauen, stürzen die der andern Seite mit grofser Heftigkeit hinter der Bestie her; voran Kastor und Polydeukes, die beiden Dioskuren, unterstützt von dem Hunde Korax (= Rabe). Dann Akastos und Admetos mit dem Hund Egertes (= Wächter). Darauf der Bogenschütz Kimerios, ein Barbar vom taurischen Chersonnes. Hierauf Antimachos und Simon mit einem Hund, dessen Name nicht deutlich zu lesen ist (vielleicht Hellos). Dann der Bogenschütze Toxamis, dessen Name auch skythischen Ursprungs ist*). Endlich abschliefsend das Jägerpaar Pausileon und Kynortes. Man beachte die vielen Abwechselungen im Einzelnen, mit denen der Maler das Schema der sich ganz übereinstimmend wiederholenden Gruppen belebt hat. An solchen Darstellungen haben die griechischen Künstler viel für die lebendige Gestaltung architektonisch gebundener Compositionen, wie der Giebelgruppen, gelernt.

Wir wenden uns nun zu der anderen Seite der Vase und betrachten auch hier wieder zuerst den Streifen, der sich unter dem zuerst erläuterten befindet. Die ganze Darstellung ist deutlich in zwei Hälften geteilt; im Centrum stehen zwei Figuren, deren Körper wir von vorne sehen, die aber die Gesichter einander zugekehrt haben, links eine Frau, Aphrodite, rechts ein Mann, Dionysos. Aphrodite weist mit der Rechten auf die rechte Seite, und auch Dionysos mufs dasselbe gethan haben, während seine andere Hand die Leine des Maultiers gehalten haben mufs, das wir rechts herankommen sehen. Die beiden Gottheiten

*) Toxaris hiefs ein Skythe, der zu Solon's Zeit in Athen gewesen sein soll, also etwa in der Zeit der Entstehung unserer Vase. Er wurde später als Heilheros von den Athenern verehrt; Lukian, Skyth. 1—10.

unterhalten sich also von dem, was rechts vorgeht, und das ist allerdings sonderbar genug. Auf dem Maultier sitzt Hephaistos rittlings (sein Fufs ist mit Willen klein und schwach gezeichnet, wie ihn Homer schildert), in der Linken Zügel und Peitsche, mit der Rechten ebenfalls nach rechts weisend. Dort kommen nun in äufserster Ausgelassenheit die Silene und Nymphen, das Gefolge des Dionysos. Der erste Silen schleppt mit aller Mühe einen vollen Weinschlauch, der zweite bläst die Doppelflöte, der dritte hat eine Nymphe umfafst, die sich gegen die gewaltthätigen Zärtlichkeiten nur schwach zu wehren scheint. Dann sehen wir eine erhobene Hand, welche einer Nymphe angehört haben wird, die ihr Erstaunen über diesen Vorgang kund gegeben hat. Auch die nächstdem erhaltene Nymphe ist etwas beunruhigt, während die letzte voller Seelenruhe zwei Schallbecken aufeinander schlägt. Es kann kein Zweifel sein, dafs wir hier ebenso, wie auf der Bronze-Situla, die Rückführung des Hephäst auf den Olymp durch Dionysos dargestellt sehen, nur mit der Erweiterung, dafs hier zugleich die Ankunft und Begrüfsung seitens der Olympier stattfindet. Zu diesen gehört Aphrodite; links von ihr thront mit einem Scepter in der Linken Zeus, weiter links Hera. Sie erhebt beide Hände zum Gruſs, hat sie doch bei dem Rückkehrenden am meisten gut zu machen und am meisten von ihm zu erwarten, die Erlösung aus den Banden des Thrones. Dann folgt Athenaia von vorne gesehen, mit der Rechten nach den Ankommenden weisend, das Gesicht nach links wendend, augenscheinlich im Gespräch mit Artemis, welche weiter links steht und die Linke lebhaft erhebt. Zwischen Beiden hockt Ares in voller Rüstung auf einem niedrigen Sitze in sehr gedrückter Haltung und den Blick zu Boden gesenkt; ist er doch von dem kleinen Lahmen mit Schimpf und Schande heimgejagt worden. An Artemis schliefsen sich noch zwei Figuren, deren Oberteile verloren sind; wahrscheinlich ihr Bruder Apollon und sicher Hermes.

Die Darstellung übertrifft alle anderen Bilder desselben Gegenstandes an Originalität und Frische. Der Zug der Silene

und Nymphen reiht sich würdig der Gestalt ihres Herren aus dem Hochzeitszuge an, und diesem ist in anderer Beziehung ebenbürtig die köstliche, zwischen den beiden lebhaft discutierenden Göttinnen in ihrer stummen Versunkenheit doppelt traurige Gestalt des Ares. Man hat noch einen besonderen Grund seiner Traurigkeit vermutet und wegen der Voranstellung der Aphrodite geglaubt, es solle zugleich mit der Aufnahme des Hephäst im Olymp auch die Hochzeit des Heimkehrenden mit der Göttin der Schönheit gefeiert werden, auf die Ares Anspruch erhoben hatte. Indessen laufen wohl die beiden Überlieferungen durcheinander, nach denen Aphrodite einmal Gemahlin des Ares, das andere Mal die des Hephästos ist; aber von einer derartigen Entscheidung zwischen beiden Freiern ist nirgend die Rede. In dem Hochzeitszuge fährt Aphrodite mit Ares als seine Gemahlin. Klitias kannte aber natürlich auch ihre Beziehungen zu Hephäst und stellte sie in Erinnerung an diese hier voran; die Hauptsache aber war, dafs er einer Figur bedurfte, welche neben Dionysos füllend und vermittelnd zwischen die beiden sonst zu stark auseinander fallenden Teile seiner Composition hineinpafste.

In dem unteren Halsstreifen dieser Seite sehen wir einen wilden Kampf zwischen Kentauren und Heroen, leider sehr fragmentiert. Am linken Ende ist ein Kentaur im Begriff, einen riesigen Felsstein auf einen Krieger zu werfen, von dem nur ein Teil des Schildes und der Beischrift erhalten ist; es war Theseus, der attische Nationalheld. Seine Teilnahme vergewissert uns, dafs der Kampf der Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos zu Larissa in Thessalien dargestellt ist. Zu diesem Fest waren auch die Kentauren geladen; aber überwältigt vom Rausch und sinnlicher Gier wollten sie die Weiber der Lapithen rauben. Den Kampf beider Parteien stellt unser Bild dar. Rechts von Theseus ist ein Kentaur im Kampf mit Antimachos begriffen; diesen Namen fanden wir schon in dem Bild der kalydonischen Jagd. Am Boden sehen wir die Leiche eines Kentauren; dem Künstler ist die Lösung des schwierigen Problems, einen liegenden Kentauren darzustellen, noch nicht vollständig gelungen. Darauf sehen wir eine Gruppe, welche in demselben Schema auf allen Darstellungen dieses Kampfes wiederkehrt (z. B. am Theseion in Athen, am Tempel von Phigalia, an dem lykischen Sarkophag aus Sidon in Kon-

stantinopel). Der Typus war also schon in hocharchaischer Zeit ausgeprägt worden; die späteren Künstler fanden ihn so sprechend, dafs sie nur in Einzelheiten zu ändern wagten. Wir sehen einen Lapithen halb im Boden stecken; von links stürmt ein Kentaur mit einem Baumast, von rechts zwei mit Felssteinen heran, die sie im Begriff sind, auf den Helden zu häufen. Die Kentauren sind Hylaios (l.), Akrios und Hasbolos genannt, der Heros Kaineus. Das ist der unverwundbare Lapithenfürst, dessen die Kentauren sich dadurch entledigen, dafs sie ihn in die Erde stampfen und unter Ästen und Felsen vergraben. Darauf sehen wir den Kentauren Petraios einen mächtigen Ast gegen den Lapithen Hoplon schwingen, darauf einen weiteren (vielleicht Melanchaites) über den Leichnam seines Genossen Pyros mit Steinen gegen einen Lapithen ansprengen, dessen Name verloren ist. Nach der grofsen, nun folgenden Lücke sehen wir einen Lapithen (Dryas?) nach rechts gewandt. Mit bittender Gebärde knickt rechts von ihm der Kentaur Orosbios in die Kniee.

Im Gegensatz zu dem wirren Schlachtgetümmel dieses Streifens sehen wir in dem darüber gelegenen einen wohlgeordneten friedlichen Reigentanz, sieben Paare von Jünglingen und Mädchen, die sich alle gegenseitig bei den Händen gefafst haben; nur der letzte Jüngling ist eben erst im Begriff sich anzuschliefsen. Es ist eine Form des Tanzes, wie sie auch im heutigen Griechenland noch üblich ist. Voran schreitet der Sänger mit der Leier; zwei Frauen sehen dem Zuge entgegen, während ihm von der anderen Seite die Insassen eines Schiffes mit lebhaften Zeichen der Bewunderung zuschauen. Dem Leierspieler aber ist Theseus beigeschrieben, der gröfseren zuschauenden Frau Ariadne. Sie bietet dem Helden auf der vorgestreckten Rechten eine Frucht dar. Demnach haben wir also hier die Siegesfeier nach der Erlegung des Minotauros durch Theseus zu erkennen. Wegen alter Blutschuld mufste Athen jährlich dem König Minos von Kreta einen Tribut von sieben Knaben und Mädchen senden, welche dieser dem im Labyrinth hausenden Minotauros, einem Un-

geheuer mit menschlichem Körper und dem Kopf eines Stieres, zum Fraſs vorwerfen lieſs. Als Theseus herangewachsen war, zog er mit den zum Opfer bestimmten Paaren nach Kreta, tötete mit Hilfe der Ariadne, der Tochter des Minos, das Untier, entführte dann, als er siegreich heimkehrte, die Königstochter, verlieſs sie aber auf Naxos, wo die Verzweifelte von Dionysos gefunden und zu seiner Gemahlin erhoben wurde. Auf einer Station dieser Rückfahrt haben dann die Geretteten einen Reigentanz aufgeführt, der auf Delos auch noch in später Zeit wiederholt und dort der Kranichtanz genannt wurde. Für unser Bild müssen wir wegen der Anwesenheit der Ariadne als Lokal jedenfalls Naxos annehmen. Eben ist das Schiff gelandet; deutlich ist es, daſs der letzte athenische Jüngling eben ausgestiegen ist. Die Schiffsmannschaft ist in lebhafter Erregung; der Steuermann hat staunend die Hand erhoben; ein anderer streckt im hellsten Jubel beide Arme in die Luft; andere scheinen ebenfalls aussteigen zu wollen, und einer, der es gar nicht hat erwarten können, schwimmt ans Land (er schwimmt auf dieselbe Weise, wie sie noch heute im Süden üblich ist, d. h. er stöſst mit dem einen Arm aus und legt den andern flach an den Körper). Von der Zeichnung des Schiffes (einer Monera) ist ein Stück zerstört; links von der Lücke sieht man das Vorderteil. Den Knaben und Mädchen sind von links nach rechts folgende Namen beigeschrieben: Phaidimos, Hippodameia, Daidochos, Menestho, Eurysthenes, Koronis, Heuxistratos, Damasistrate, Antiochos, Asteria, Hernippos, Lysidike, Prokritos, Epiboia. Die Jünglinge tragen alle Halsbänder, wie wir sie bei Achill und Apollon gesehen haben, die Mädchen meistens Ohrgehänge. Zwischen Theseus und Ariadne steht die kleiner gebildete Throphos (Amme), auch ihrerseits Theseus begrüſsend. Auf einer ebenfalls schwarzfigurigen Schale, auf der der kalydonischen Jagd die Tötung des Minotauros gegenübergestellt ist, ist ebenfalls die Amme der Ariadne zugegen, und zwar springt sie vor Freuden hoch in die Höhe (Mon. d. J. IV, T. 59). Die Figur wird demnach

auch in poetischen Bearbeitungen der Sage die Rolle der menschenfreundlichen Vermittlerin gespielt haben.

Rechts von der Lücke in der Darstellung des Schiffes bemerken wir ferner noch den Rest einer zweiten Künstlerinschrift (*-οίησεν* und *-σεν*). Es ist selbstverständlich, dafs hier die gleichen Namen standen, wie in dem Hauptstreifen; Stil und Handschrift sind überall die gleichen.

Wir wenden uns zur Betrachtung der Henkelbilder. Zwischen einigen, verschieden starken Ornamentstreifen sehen wir auf beiden Henkeln in bedeutsamer Wiederholung bis auf geringfügige Abweichungen die gleichen Bilder: unten Ajas, der die Leiche des Achilleus laufend aus dem Kampfe rettet. Auf dem einen Henkel trägt Ajas die Lanze, auf dem andern nicht. Die Leiche ist beidemal vollkommen nackt; auf dem einen Henkel ist ein Halsband und ein Armreif angedeutet.

Das Fehlen der Waffen ist befremdend, denn wir müssen annehmen, dafs sie dem Gefallenen von den Feinden entrissen sind, und doch wissen wir, dafs sich im Lager der Griechen um die Waffen des Achill der berühmte Wettstreit des Ajas und Odysseus erhob. Die Darstellung eines Kriegers, der einen andern aus dem Kampfe trägt, ist uns auch sonst aus älteren Kunstwerken bekannt (vgl. A. Schneider, Ber. d. sächs. Ges. der Wissensch. 1891 S. 210, und Studniczka, Röm. Mitth. 1891 S. 253); meistens sind die Namen Ajas und Achilleus beigeschrieben, und meist ist der Gefallene nackt. Wir haben also entweder eine Version der Sage anzunehmen, nach der die Waffen dem Achill genommen und erst infolge eines Vertrages wieder zurückgegeben wurden, eine Version, die uns schriftlich nirgend überliefert ist, oder wir müssen annehmen, dafs die Gruppe zunächst ohne Beziehung auf einen einzelnen Fall erfunden wurde und diese Beziehung erst später durch Beischrift der Namen erhielt, ohne dafs daran gedacht worden wäre, dem Mythus Rechnung zu tragen. Allein gegen diese Annahme starker Gedankenlosigkeit und für die Annahme einer uns verlorenen Sagenversion spricht ein schwarzfiguriges Vasenbild, auf dem der Kampf um die Leiche dargestellt ist; Ajas hat den Leichnam eben vom Boden erhoben, dieser ist auch hier nackt; von einer Anlehnung an den erwähnten Typus ist aber keine Spur vorhanden (Overbeck, Gall. her. Bildw. XXIII, 2).

Über dieser Gruppe sehen wir eine geflügelte Göttin, einmal zwei Löwen, das andere Mal einen Panther und

einen Hirsch packend. Es ist Artemis, die grofse, gewaltige Naturgöttin, die Herrscherin über Tod und Leben nicht nur der Tiere, sondern aller Lebewesen. Auf dem oberen Teil der Henkel endlich sehen wir je einen geflügelten Dämon mit bärtigem, häfslichem Antlitz, Schlangenhaaren und mit Schlangen am Gürtel. Beide fliegen weit ausschreitend vorüber und strecken dabei ihre breite Zunge lang heraus. Wir können sie Deimos und Phobos nennen, die Diener des Ares, die Schreckgespenster der Schlacht, männliche Gegenbilder der Gorgonen.

Um mit einem heiteren Eindruck zu schliefsen, betrachten wir den Bildstreifen, der den Fufs der Vase umzieht. Dort sehen wir dargestellt den Kampf der Pygmäen und der Kraniche. Die Pygmäen waren ein sagenhaftes Zwergvolk, das man sich am Rande des Okeanos wohnhaft dachte. Zu ihnen kamen die Kraniche, wenn in den übrigen Ländern Schnee und Regen herrschte. Dann gab es wilde Kämpfe zwischen Beiden. Der Gegensatz zwischen den gravitätischen, langbeinigen und langhalsigen Vögeln und den kleinen, meistens mifsgestalteten Zwergen hat den griechischen Künstlern und auch Klitias viel Stoff zu den ergötzlichsten Einfällen gegeben. Auf unserem Bilde reiten die Kleinen teilweise auf Böcken; das wird an eine eigene Sage erinnern sollen, nach der sie sich Hörner aufgesetzt und in Gestalt von Widdern und mit Klappern versucht hätten, die Kraniche zu vertreiben.

Wir sind am Ende mit den Einzelbetrachtungen. Welch eine Fülle von Darstellungen verschiedenartiger Stoffe! Wie reich alles an unmittelbarer, frischester Erfindung! Ja, wenn wir uns lange in diese Bilder hineingesehen haben, so bemerken wir gar nicht mehr, mit wie beschränkten Mitteln all das gearbeitet ist. Wir spüren nur noch das reiche innere Leben; und doch kann man zu voller Würdigung des Verdienstes des Künstlers erst gelangen, wenn man bedenkt, dafs er mit Mitteln arbeitete, welche nicht etwa seine Intentionen unterstützten, sondern an allen Ecken und Enden hemmen mufsten. Der schwarzfigurige Stil ist durchaus Silhouettenstil. Die Figuren bleiben nur recht verständlich, solange sie in Profil stehen, und wenn die Arme möglichst vom Körper getrennt werden. Mittels Innenzeichnung kann diesem Mangel

etwas abgeholfen werden, wie z. B. bei dem von vorne gesehenen Gesicht des Dionysos. Ein klassisches Beispiel dafür, dafs auch trotz der Erfüllung aller Anforderungen dieses Stiles etwas Lebendiges, Überzeugendes zu erreichen ist, bietet die Figur des Troerknaben am Brunnen. Man versuche selbst, die im Leben entsprechende Stellung anzunehmen, und man wird sofort die Unmöglichkeit, die für die Übersetzung in den Silhouetten-Stil notwendigen Abweichungen vom Natürlichen erkennen; vor dem Bildwerk selbst werden sie dem Beschauer kaum zum Bewufstsein kommen. Und so werden wir Grund zur Freude und Bewunderung an allen Teilen immer wieder finden. „In überraschend strenger Gleichmäfsigkeit ist dasselbe umsichtige Feingefühl, dieselbe gewissenhafte Ausführlichkeit und miniaturartige Vollendung auf allen Teilen der Vase zu bewundern. Die griechische Genialität zeigt sich hier im angestrengtesten Fleifse der Lehrjahre.“ (Reichel.)

Alle an der Vase dargestellten Sagen sind dem Kreise homerischer Dichtung entnommen. Wie lebendig müssen all diese Mythen im Volke fortgelebt haben; denn, wenn auch unser Gefäfs mit der Fülle seiner Bilder einzig dasteht, so finden wir doch alle die einzelnen Darstellungen in mannigfachen Variationen auf einer unzählbaren Menge verwandter Gefäfse wieder. Bei einem Bild unserer Vase konnten wir auf eine bestimmte Scene der Ilias hinweisen, bei den Wettspielen zu Ehren des Patroklos. Zugleich mufsten wir allerdings constatieren, dafs der Maler seine „Vorlage“ sehr frei benutzt hat; und so ist es in allen Fällen, wo uns neben der bildnerischen auch die dichterische Behandlung eines Gegenstandes erhalten ist. Immer sehen wir den Maler vollkommen selbständig verfahren; meistens sind die Änderungen durch die Rücksicht auf die eigene Kunst (im Gegensatz zur Dichtung) hervorgerufen; von eigentlicher Illustration ist nirgends die Rede.

Schon bei dem einfachen Nacheinander-Betrachten der einzelnen Bilder kann es Keinem entgangen sein, dafs dieselben nicht ohne innerliche Bezüge nebeneinander stehen. Allein die häufige Wiederholung der gleichen Figuren macht einen durchgehenden Gedanken in der Zusammenordnung wahrscheinlich. Beginnen wir bei dem Hauptstreifen, dem einzigen, der die ganze Vase umzieht: Thetis ward dem Peleus angetraut, dem Helden, der mit Meleager, Atalante, den Dioskuren und vielen anderen Helden aller Gegenden den kalydonischen Eber erlegt hatte; aus der Verbindung der Göttin mit dem Heros sollte der gröfste Held der Menschen geboren werden, ein Werkzeug des göttlichen Ratschlusses, um dem mafslosen Wachsen der Völker auf Erden zu steuern. Dieser Sohn ist Achill. Ohne ihn wäre die Einnahme Trojas auch in zehn Jahren nicht geglückt; eine Hauptbedingung hat er erfüllt, in-

dem er den Troilos noch als Knaben tötete. Aber im Übermafs seiner Wildheit befleckt er den Altar des Apollon mit dem Blut des Getöteten, und von da an schwebt der Zorn des Gottes wie ein Adler über ihm. Noch einmal scheint sich Hoffnung für seine Rettung zu ergeben, als er sich beleidigt vom Kampfe fern hält; aber der Tod seines geliebten Patroklos führt ihn wieder in den Kampf und bei den Wettspielen zu Ehren des Toten in die erste freundschaftliche Beziehung mit den Kriegsgenossen zurück. Sein Tod ereilt ihn durch den Pfeil des Paris, von Apollon gelenkt, aber Ajas rettet die Leiche aus den Händen der Feinde.

So etwa der Zusammenhang der Bilder auf der Hauptseite, an die sich wegen des Gegenstandes die Bilder der Henkel anschliefsen; denn auch die beiden anderen Gestalten, die sich dort finden, die grofse Herrscherin über Leben und Tod und der Schlachtendämon, lassen sich wohl in Beziehung zu jenem Zusammenhang setzen, in dem wir ein grofses, gottgewolltes Schicksal sich haben entwickeln sehen.

Wir wenden uns zur Rückseite: Thetis war es, die einst den armen Hephäst geborgen hatte, als er vom Olymp verstofsen war; Dionysos war es, der ihn selig trunken zurückgeführt. Im Wein schlummert ein Dämon, unberechenbar.

„Aus dem Feuerquell des Weines,
Aus dem Zaubergrund des Bechers
Sprudelt Gift und — süfse Labung,
Sprudelt Schönes und — Gemeines:
Nach dem eignen Wert des Zechers,
Nach des Trinkenden Begabung!“

(Mirza-Schaffy.)

In den zum schönsten menschlichen Fest geladenen Kentauren kommt, entfesselt von der Gewalt des Rausches, die tierische Wildheit zum Durchbruch. Sie ahnen nichts von der gesitteten Tüchtigkeit des Chiron, der gerne seine Dienste den Menschen widmet. Im Kampf gegen jene Ungeheuer hat sich vor Allen Theseus ausgezeichnet, der attische Nationalheld, derselbe, der einst den Minotauros besiegt und die schöne Ariadne entführt.

Das Betonen des attischen Helden (Klitias war Athener), vor Allem aber die mannigfachen Beziehungen auf den Gott des Weines an dieser Seite sind sicher nicht zufällig. Bietet uns die Vorderseite das geschlossene Bild eines Schicksals, so erfreut uns hier das Spiel abwechselungsreicher, feiner Bezüge.

Endlich der Fufs: „Wie der Tragödie das Satyrspiel folgte, so dient auch hier das humoristische Bild des Kampfes der Pygmäen und Kraniche wie zur Erholung von dem Ernst der übrigen Darstellungen.“ (Brunn.)

Alle diese innerlichen Bezüge der Bilder, die sich ohne

Künstelei ergeben, sind rein poetisch und zeugen von einer souveränen Beherrschung des ganzen durch die Epiker bearbeiteten Sagenstoffes seitens des Malers unserer Vase. Episch ist indessen seine Vortragsweise in dieser Beziehung nicht. Vielmehr finden wir die gleiche Art, ein ganzes Schicksal durch die Erzählung der bedeutungsvollsten Momente zu vergegenwärtigen, oder einem Gedanken durch Contrastierung gewisser Beispiele Anschaulichkeit zu verschaffen, bei den Lyrikern, am ausgebildetsten bei Pindar wieder. Ansätze dazu finden sich indes schon in einigen Partieen der homerischen Gedichte, und auch in der bildenden Kunst hat es ältere Beispiele ganz analoger Art gegeben, die uns aber nur in Beschreibungen erhalten sind: der Schild des Achill (Homer), der Schild des Herakles (Hesiod), die Kypseloslade und der amykläische Thron des Apollon. Alle diese Werke sind rein decorativ. Die Darstellungen haben vor Allem den Zweck, einen gegebenen Raum sinnvoll zu schmücken. „Wir haben es im Grunde noch mit einer Bilderschrift zu thun, in welcher der Gedanke durchaus überwiegt und die Form nur das Mittel zum Ausdrucke des Gedankens ist, so dafs sie für sich selbst nur erst einen untergeordneten Wert beansprucht." „Einheitlich ist der Geist, der sich durch alle diese Arbeiten hindurch in der Auffassung und Verwertung des Stoffes offenbart. Schon in den ältesten Darstellungen der Wirklichkeit herrscht überall die poetische Auffassung des Hellenentums, die über die Schilderung des Einzelnen hinaus das Ganze einer höheren Idee unterordnet." (Brunn.)

Die ganze Litteratur bis 1877 ist gesammelt bei Weizsäcker, Rhein. Mus. 32 S. 28 f. Dann ders. ebenda 33 S. 364 ff. und 35 S. 350 ff. Heydemann a. a. O. S. 83. Luckenbuch im II. Supplementband der Jahrbücher für class. Philologie S. 493 ff. Klein, Meistersignaturen S. 32 ff. Reichel in den Archäol.-epigr. Mitt. 1888 S. 38 ff. A. Schneider in den Prolegomena zu einer neuen Gal. d. her. Bildwerke; ders., Der troische Sagenkreis, an verschiedenen Stellen, und in den Ber. der sächs. Ges. der Wissensch. 1891 S. 204 ff. Brunn, Griech. Kunstgesch. I S. 166 ff. H. Bulle, Silene i. d. arch. Kunst S. 5 f. Die letzte zuverlässigste Abbildung in den Wiener Vorlegeblättern 1888 T. II—IV 1e.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der Wandschränke den Fenstern gegenüber. In Schrank V beachte man zunächst

224 (1808). **Hydria** (schwarzfigurig mit Anwendung von Weifs und Lila).

Über die Bestimmung der Hydrien siehe die nächste Nummer. Das Gefäfs ist noch schwarzfigurig, ist aber stilistisch vorgeschrittener als die François-Vase; es wird an der Wende des sechsten zum fünften Jahrhundert ent-

standen sein. Vor Allem ist der Firnis dunkler und glänzender als dort; auch bedeckt derselbe den ganzen Körper der Vase bis auf die Bildflächen, welche ausgespart und umrahmt sind. Dadurch wirken diese bildmäfsiger. Das Hauptbild stellt uns nun einen Gegenstand dar, den wir auch auf der François-Vase in breitester Ausführung fanden, den Hochzeitszug zu Ehren des Peleus und der Thetis. Interessant ist es, wie individuell verschieden in beiden Fällen bei derselben Grundlage die Ausführung ist, ein neuer Beweis dafür, dafs wir eine Illustration der griechischen Dichtungen in unserem modernen Sinne in den Vasenbildern nicht erwarten dürfen. Wir sehen hier im Mittelpunkt nach rechts gewandt den Wagen, auf dem der Bräutigam nach urgriechischer Sitte seine Braut heimführt. Die beiden Namen Peleus und Thetis sind beigeschrieben. Dem Wagen folgen links Dionysos mit dem Rebzweig und Thyone (= Ariadne). In derselben Richtung mit dem Wagen, aber halb verdeckt durch die Pferde, schreitet Apollon mit der Leier und singt das Hochzeitslied. Ihm entgegen gewandt, auch noch jenseits der Pferde, stehen Herakles und Athenaia, die heroenfreundliche Göttin mit dem Urbild der Heldenkraft. Rechts von ihnen bei den Köpfen der Pferde (auch noch jenseits) schreitet der bärtige Hermes, der Geleiter des Hochzeitsgespannes, umschauend nach rechts. Weiter rechts kommen dem Wagen zwei Götterpaare (teilweise zerstört) entgegen: Aphrodite und Ares, Amphitrite und Poseidon; das erste Paar erinnert an die Bedeutung der Feier (auch hier ist Aphrodite mit Ares, nicht mit Hephäst gepaart), das andere Paar an die Herkunft der Meeresgöttin Thetis. Auf dem kleinen Schulterbild sehen wir Herakles, begleitet von Athene, auf den fliehenden, von Ares beschirmten Kyknos einstürmen; rechts Reste von Zuschauern.

Annal. d. J. 1877 S. 179 ff. (Körte); Heydemann S. 88 No. 26.

In dem darüber befindlichen Fach beachte man

225 u. **226** (1820 u. 1821). **Zwei Hydrien.**

Auf beiden sehen wir die practische Benutzung der

Gefäfse dargestellt. Es waren Wassergefäfse; von den drei Henkeln diente der eine einzelne zum Anfassen beim Ausgiefsen, die beiden andern sich entsprechenden, wenn es galt, die vollen Gefäfse auf den Kopf zu heben. Die griechischen Mädchen trugen dieselben ebenso, wie noch heute die Italienerinnen ihre Wassereimer. Auch jenen runden Wulst bemerken wir auf den Darstellungen, der noch heute dem Kopf zum Schutz und dem Getragenen zum sicheren Lager gebraucht wird. Am vollständigsten ist das Bild auf No. 1821. Da sehen wir links das Brunnenhaus; zwei Mädchen mit vollen, aufrecht getragenen Hydrien gehen, zwei mit leeren, quer getragenen kommen. Auf No. 1820 fehlt das Brunnenhaus. Man erinnere sich auch der Hydrien im Troilos-Streifen der François-Vase.

No. 1820 bei Heydemann S. 90 No. 34.

In den übrigen Fächern und den Schränken VI—X sind weitere schwarzfigurige Hydrien und Amphoren vereinigt.

Die Amphora war ein Vorratsgefäfs für Wein oder Öl. Sie war ein Lieblingsgefäfs des schwarzfigurigen Stiles. Mannigfaltig sind die Formen des Gefäfskörpers und der Henkel, und eine Entwickelung zum Leichteren, Eleganteren ist deutlich verfolgbar. Für die Darstellungen werden neben den Gestalten der Heldensage die des dionysischen Thiasos bevorzugt. Auch die Ornamente werden immer feiner und reicher.

Ein gutes Beispiel für die jüngere Entwickelung ist im IX. Schrank No. 1809. Dargestellt ist Dionysos mit zwei Satyrn und einem Bocke.

In Schrank X beachte man No. 1788 und 1818 wegen der reichlichen Verwendung von Dunkelrot und des kleinlichen, zierlichen Stils.

In Schrank XI—XV sind Schalen und Tassen, die Trinkgeschirre der Alten, vereinigt. Man beachte auch die grofse Schale auf dem zweiten freistehenden Glasschrank. Sie stammt aus Betolle; auf der Unterseite ihres Fufses ist eine etruskische Inschrift eingeritzt. In Schrank XI stehen verschiedene der sogen. Augenschalen, d. h. Schalen, auf deren äufserer Wandung grofse Augen aufgemalt sind;

einem alten und noch bestehenden Aberglauben zufolge sollten sie den bösen Blick von dem Trinkenden abwenden. Man beachte besonders im dritten Fach von oben

227. Schale des Nikosthenes (ohne Nummer).

Von den Henkeln gehen jederseits Rebzweige aus. Zwischen ihnen und den Augen auf der einen Seite ein Reh, das von einem Löwen und einem Tiger angefallen wird, auf der andern Seite ein Reh, gepackt von einem Tiger und einer Tigerkatze. Unter den Henkeln je ein fliegender Adler. Die Künstlerinschrift über dem einen Auge. Im Centrum des Innern eine kleine Scheibe mit drei concentrischen Kreisen.

Heydemann S. 87. Klein, Meistersignaturen S. 68 No. 66.

In dem darunter befindlichen Fach beachte man

228 (1869). **Schale des Hermogenes.**

Sie hat andere Form und anderen Charakter. An der Aufsenseite findet sich auf beiden Seiten in ganz kleinen, zierlichen Figuren dieselbe Darstellung wiederholt: ein Viergespann mit einem Lenker, dem ein Krieger folgt. Ein Kranz von Epheublättern, unter dem sich die Künstlerinschrift findet, umzieht den Rand.

Klein, Meistersignaturen S. 83 No. 15.

In dem fünften Fach von oben stehen zwei leicht kenntliche kyrenäische Schalen (aus Kyrene in Nordafrika); sie unterscheiden sich von den gleichzeitigen attischen Schalen durch Firnis und Farbe. Von dem inneren Kreis ist ein Segment durch eine Horizontale abgetrennt, wodurch für das Innenbild eine gerade Basis gewonnen wird.

Auf der in Schrank XII befindlichen, von Heydemann S. 95 No. 50 (T. II, 3a u. b) besprochenen Schale ist der von den Männern getragene Gegenstand sicher ein primitiver Pflug. Man erkennt zugleich, dafs deutlich an einen Teil des männlichen Körpers erinnert werden soll, dessen Thätigkeit mit der des Pfluges verglichen wurde (vgl. Sophokles, Antigone V. 569).

In Schrank XIII—XV befinden sich rotfigurige Schalen.

Es war eine fundamentale Neuerung, als man sich entschlofs, nicht mehr die Figuren mit Schwarz auf den roten Grund aufzumalen, sondern die Figuren auszusparen, so dafs sie rot aus der schwarzen Umgebung hervorleuchteten. Dabei war mit Hülfe von Innenzeichnung weit mehr Leben und Bewegung zu erreichen. Das Streben hiernach wird die neue Erfindung hervorgerufen haben, welche schon im Anfang des fünften Jahrhunderts, vor den Perserkriegen, gemacht wurde. Einzelne der uns bekannten Vasenmaler dieser Zeit haben Schalen geliefert, welche einerseits rotfigurig, andrerseits schwarzfigurig sind. Die Zeichnung bleibt zunächst ganz streng archaisch; erst allmählich lockert sich der Stil.

Einer der allerbedeutendsten Schalenmaler jener Zeit war Brygos, von dem auch hier ein signiertes Werk (Schrank XIII, fünftes Fach von oben) steht. Seine Darstellungen sind so drastisch, dafs sie hier nicht beschrieben werden können.

Heydemann S. 94 No. 43; Klein, Meistersignaturen S. 182 No. 6; Hartwig, Meisterschalen S. 345 ff.

Daneben steht ein besonders schönes Exemplar:

229. Schale mit den Thaten des Theseus.

Sie ist stilistisch den signierten Schalen des Brygos so verwandt, dafs sie mit grofser Wahrscheinlichkeit für ein Werk desselben Meisters erklärt worden ist. In dem runden Bilde der Innenseite ist die Erlegung des Minotauros dargestellt. Theseus hat das Untier bei dem einen Horn erfafst und stöfst ihm das Schwert quer durch den Hals; aus beiden Schlagadern strömt das Blut nieder. Sehr naiv wirkt es, dafs Theseus erst seinen Hut sorgsam an die Wand gehängt hat, ehe er zu dem Kampfe schritt. Auf der einen Hälfte der Aufsenseite ist dargestellt, wie Theseus den marathonischen Stier bezwingt. Er hat dem gewaltigen Tier ein Gewirr von Stricken um alle unteren Glieder und um die Hörner geschlungen und sucht es damit zu Boden zu reifsen; zugleich kniet er ihm auf dem Nacken und packt mit der Linken den Schwanz des Stieres. An einem Baum im Hintergrund hat er Hut und Schwert aufgehängt. Zu beiden Seiten eilen Frauen mit entsetzten Gebärden davon, wahrscheinlich Nymphen

von Marathon. Auf dem andern Teil der Aufsenseite sind drei Thaten des Theseus dargestellt: links sehen wir ihn mit einem Hammer auf den Unhold Sinis losgehen; dieser zwang die Fremden, welche bei ihm vorbeikamen, nach seinem Beispiel eine Fichte zu beugen, von der sie dann in die Luft geschleudert wurden. Sinis hat auf unserm Bild die Fichte, an der die Kienäpfel nicht vergessen sind, schon gebeugt; da stürmt Theseus auf ihn ein; umsonst streckt der Unhold die Linke flehend ihm entgegen. In der Mitte ist das Abenteuer mit Skiron dargestellt. Dieser zwang die Wanderer an einer Stelle, an der der Fels steil ins Meer abstürzte, ihm die Füfse zu waschen, und stiefs sie dann ins Meer. Wir sehen den Felsen und die Wanne zum Fufswaschen. Theseus hat Skiron an den Füfsen ergriffen und wendet ihn einfach um, so dafs er hinabstürzen mufs. Vergebens klammert er sich am Felsen an. Auch hier hat Theseus seinen Hut erst sorgsam aufgehängt. Rechts endlich ist die Erlegung des Prokrustes dargestellt, der die Fremden zwang, sich auf ein Bett zu legen, und ihnen die Füfse gewaltsam länger hämmerte, wenn sie zu kurz waren. Er wurde von Theseus mit seinem eigenen Hammer erschlagen. Diese Scene sehen wir hier; schon ist Prokrustes an der Schulter und in der Seite blutig geschlagen.

Die auf dieser Seite geschilderten Thaten spielen sich auf dem Wege von Trözen nach Athen ab, als Theseus auszieht, um seinen Vater Ägeus aufzusuchen. In Athen zieht er unerkannt ein. Dort aber weilt Medea, die von Korinth geflüchtet und von Ägeus zum Weibe genommen ist. Sie erkennt den Fremdling, fürchtet ihn und beredet Ägeus, ihn gegen den marathonischen Stier zu senden. Da er diesen glücklich erlegt, verdächtigt ihn Medea bei Ägeus, der ihm einen Gifttrunk reichen läfst, ihn aber im letzten Moment erkennt und rettet. Die Erkennung wird ermöglicht durch die Schwertscheide des Theseus. Ägeus hatte Schwert und Sandalen in Trözen unter einem Stein zurückgelassen, als er nach Athen zog. Nur Äthra, die ihm den Theseus geboren hatte, wufste den Stein und sollte ihn dem Knaben zeigen, wenn er fähig wäre, ihn zu heben. Theseus hebt den Stein und gewinnt damit die Kleinode, ehe er sich nach Athen aufmacht. Betrachten wir nun die Bilder unserer Schale, so sehen wir, dafs nicht ohne Absicht das Schwert bei Theseus immer besonders

hervorgehoben ist, und dafs die Scheide stets das gleiche Muster trägt. Der Kampf mit dem Minotauros endlich fällt in die Zeit, in der Theseus anerkannter Königssohn von Athen war.

Wir sehen, wie lebendig auch vor der Seele des Malers dieser Schale die ganze Sage stehen mufste, nicht minder deutlich als vor der Seele des Klitias, des Malers der François-Vase. Die Ausführung ist ganz vortrefflich. Alle Situationen sind mit prägnantester Deutlichkeit geschildert. Die Figuren sind vorzüglich gezeichnet; die Musculatur ist mit vollem Verständnis klar und kräftig angegeben. Merkwürdig steif dagegen sind die Gewänder; wir finden diesen Gegensatz auch sonst an archaischen Kunstwerken. Dann beachte man Einzelheiten, wie den Ausdruck im Auge des Minotauros, des Stiers und vor Allem in dem des Skiron.

Heydemann S. 85 No. 10; Museo Italiano III S. 239 ff. T. III (Milani).

In dem dritten Fach von oben ist zu bemerken:

230. Schale des Hieron.

Wir finden die Inschrift des Hieron am Henkel. Im Innenbilde ist eine geflügelte Frau dargestellt, Iris, Nike oder Eos. An der Aufsenseite sehen wir zwei Gerüstete hockend mit Würfeln beschäftigt. Zwischen ihnen steht Athena; um sie herum tobt bereits der Kampf.

Klein, Meistersignaturen S. 172; Hartwig, Meisterschalen S. 273, T. XXVIII.

Daneben eine kleine Schale mit sehr feinem Innenbild: Aphrodite und Eros.

In dem untersten Fach desselben Schrankes steht eine Schale, die dem Euphronios zugeschrieben wird. Im Innenbilde ist ein Flötenspieler dargestellt; dabei die fragmentierte Inschrift *—ιος καλός*, die man zu *Παναίτιος καλός* ergänzen kann. Diese Inschrift kehrt auch auf einer anderen Schale wieder, die man zu den Werken des Euphronios rechnen kann. Von den Aufsenbildern ist nur ein kleiner Rest erhalten: eine nackte, liegende Frau und ein heranschleichender Silen sind zu erkennen.

Klein, Lieblingsinschriften S. 58 No. 11; Hartwig, Meisterschalen S. 453 No. III, T. XLIV 2.

In Schrank XIV (fünftes Fach von oben: weitere Schale des Hieron; im Innenbild Satyr und Mänade) und

XV stehen weniger bedeutende Gefäfse der gleichen Form und der gleichen Stilart.

Nun betrachte man in dem oberen Fach des vierten freistehenden Schrankes

231. Weifsgrundige Schale mit mehrfarbigem Innenbild.

Das Innere dieser Schale ist mit weifsem Thon überzogen und darauf ist ein Bild mit mehreren Farben gemalt (man vergleiche die Lekythos No. 239). Auf einem Throne sitzt eine Frau in weifsem, ionischem Chiton und rotem Mantel. Ihr braunes Haar ist von einer weifsen Sphendone umgeben, in der man einige Blätter bemerkt. In den Händen hält sie einen länglichen Gegenstand, mit Ranken und Palmetten verziert, den sie mit aufmerksamen Blicken betrachtet. Indessen schwebt von jeder Seite ein Erot mit einer Tänie auf ihr Haupt zu. Unten sehen wir auf der einen Seite einen hohen Kasten, auf der andern ein bedecktes Thymiaterion. Die Frau ist Aphrodite.

Die Ausführung dieses Bildes ist sehr schön. Weniger sorgfältig sind die Aufsenbilder gemalt, die in roten Figuren gleichgültige Scenen aus der Palästra darstellen. Am Rande ist der Name Lyandros fragmentiert zu lesen.

Rendiconti della R. Accadem. dei Lincei 1893 S. 1007 ff. (Milani).

In Schrank XVI—XIX stehen gröfsere und kleinere Gefäfse mit roten Figuren. In den allmählich fühlbaren Fortschritten der Zeichnung spiegelt sich die Entwickelung der Kunst im fünften Jahrhundert, aus dem die hier vereinigten Vasen stammen. Auch die Formen werden immer feiner und mannigfaltiger. In Schrank XVII beachte man im zweiten Fach von oben

232 (1951). **Amphora** (vaso a colonette).

Auf ihrer Hauptseite ist in prächtiger Zeichnung eine Episode aus dem Kampf der Lapithen und Kentauren dargestellt. Der Held in der Mitte erinnert an die mit gleicher Energie vorstürmenden Statuen der Tyrannenmörder. Wir können in dem Bild eine interessante Vorstufe zu den Gruppen desselben Kampfes in den

Parthenon-Metopen erkennen. Der Stil ist streng und grofsartig. An der Rückseite sehen wir eine minder sorgfältig ausgeführte Streitscene aus der Palästra.

Heydemann S. 86 No. 16, T. III 1.

Daneben

233 (2041). **Önochoë** (Weinkanne).

Auf ihrem Bilde ist die Mondgöttin Selene dargestellt. Auf dem Rücken des ungezäunten Pferdes, das den Kopf ruhig, wie um zu fressen, senkt, sitzt die Göttin, mit beiden Händen sich stützend und nach links zurückschauend. Die Mondsichel und drei Sterne deuten die Nacht an. Die Griechen dachten sich Selene auf einem Pferde durch die Nacht reitend. Unser Bild ist in seiner genrehaften Einfachheit von unbeschreiblichem Reize. Ein Pendant dieser Vase ist in Schrank XVIII No. 2043: auf dem Bilde verfolgt ein Satyr eine fliehende Mänade. Beide stammen aus der Mitte des fünften Jahrhunderts.

Heydemann S. 91 No. 36, T. III, 2.

In Schrank XVIII neben No. 2043 ist hervorzuheben

234 (1974). **Krater.**

Auf seiner Hauptseite ist ein Kitharöde mit der Leier auf dem Podium stehend dargestellt. Jederseits schwebt eine Nike; die eine ist im Begriff, ihn zu kränzen. Der Kitharöde hat also im Wettstreit der Gesänge den Sieg davongetragen. Auf dem Pendant dieses Gefäfses No. 1975 sehen wir zwei Frauen um ein Idol des Dionysos beschäftigt.

In Schrank XIX (2. Fach von oben) beachte man das Bild von

235 (1930). **Kleine Amphora.**

Wir sehen Eros schweben, in dem linken Arm die Leier, in der rechten Hand eine Schale. Die Leier ist eines seiner ältesten und natürlichsten Attribute, äufsert sich doch die wunderbare Erregung des Innern durch die Liebe am schönsten im Klange zarter Melodien.

Vgl. Roscher, Mythol. Lexicon S. 1350 ff. (Furtwängler).

In dem darunter befindlichen Fache links

236 (1978). **Hydria.**

Dargestellt ist die Aussendung des Triptolemos durch Demeter. Die Göttin schenkte diesem Königssohn von Eleusis die Ähren und sandte ihn aus, den Ackerbau und damit die feste Gesittung ansässigen Lebens über die ganze Erde zu verbreiten. Triptolemos sitzt auf dem beflügelten Wagen; rechts von ihm steht Demeter in der Gewandung, die wir auch später noch bei ihr typisch fanden (No. 53 u. 98), links ihre Tochter Kore.

In der Mitte desselben Faches beachte man

237. Hydria.

Auf dem Hauptbilde sehen wir einen Jüngling, der eine Jungfrau zu ergreifen sucht, während ihre Schwestern zu einem alten König, augenscheinlich ihrem Vater, flüchten. Bei dem Mangel jeder specielleren Angaben ist es nicht möglich, eine bestimmte Deutung zu geben. Auf dem Schulterbild sehen wir eine Reihe von Mädchen und einen Jüngling (an den Stuhl gelehnt) einem eigentümlichen Schauspiel mit Aufmerksamkeit folgen. Auf einem kleinen Podium tanzt eine verhältnismäfsige kleine Gestalt in kurzem Rock und Helm mit Schild und Lanze. Ihr zur Rechten steht eine ähnliche Gestalt, aber, wie es scheint, ohne Rock. Beide haben am linken Unterschenkel ein Band umgeknüpft. Beischriften sagen uns, dafs es Mädchen sind; die Tanzende heifst Dorka, die Stehende Selinike. Der Tanz, den Dorka ausführt, ist die Pyrrhiche, der altberühmte Waffentanz. Dafs auch Mädchen in ihm sich zeigten, beweist eine Schilderung bei Xenophon (Anab. V, 9, 5—13). Die beiden zunächst zu beiden Seiten stehenden Mädchen begleiten den Tanz mit Musik, Kleodoxa mit der Doppelflöte, Pegasis mit der Leier. Von den Übrigen ist die Sitzende Nikopolis, der Jüngling Kallias genannt. Links von ihm steht ein zweites Mädchen mit einer Leier; sie scheint im Spielen inne zu halten. Links von ihr schwebt ein Eros ebenfalls mit einer Leier heran; seine

Gegenwart soll wohl nur die Stimmung andeuten, welche die Sinne der Versammelten beim Anblick des Tanzes beherrscht.

Heydemann S. 83 Anm. 216.

In Schrank XX und XXI befindet sich fast ausnahmslos italische Ware, dazwischen aber, leicht kenntlich,

238. Weissgrundige Lekythos.

Gefäfse dieser Form waren bestimmt, eine kleinere Menge Öl zu fassen. Da sie im Leben viel im Gebrauch waren, wurden sie den Toten mit ins Grab gegeben, und die meisten erhaltenen Exemplare sind wohl speciell zu diesem Zweck und nicht zum practischen Gebrauch gearbeitet worden. Der Körper der Gefäfse wurde mit weifsem Pfeifenthon belegt und darauf mit verschiedenen Farben gemalt; das war analog der Technik der Wandmalerei des fünften Jahrhunderts, aus dem die gröfste Zahl der Lekythen stammen; wenige sind älter. Entsprechend der Bestimmung der Gefäfse sind fast immer Scenen am Grabmal dargestellt; so auch hier. Jederseits neben der Grabstele steht eine Frau; die linke erhebt eine Tänie. Vgl. die Schale No. 231.

Heydemann S. 84 No. 3 (der Chiton der l. Frau ist ursprünglich ohne Zweifel gemalt gewesen).

Im Anschlufs hieran betrachte man nun das im untersten Fach des mittelsten freistehenden Schrankes (François-Vase) liegende

239. Bruchstück eines Skyphos.

Iris ist auf einem ihrer Botenflüge auch zu den Dämonen des Waldgebirges, den Kentauren, gekommen; da ergreift das wilde Geschlecht tierische Lust nach der seltenen Beute, und kaum vermag die Leichtbeschwingte der täppischen Gier ihrer Verfolger zu entfliehen. Die Ausführung ist trefflich und der Gegensatz zwischen Iris und den Kentauren vorzüglich zur Darstellung gebracht.

Heydemann S. 84 No. 5.

In dem untersten Fach des vierten freistehenden Schrankes (weifsgrundige Schale) steht

240. Zweihenkeliges Gefäfs (Pelike) mit zwei Thaten des Theseus.

Auf der reicher ornamentierten Hauptseite ist der Kampf mit Minotauros dargestellt. Ein Jüngling und zwei Mädchen, die zuschauen, vertreten die sieben Paare der Opfer. Theseus ist inschriftlich bezeichnet. Das Hauptinteresse nimmt auch hier die Darstellung des Nackten und vor Allem die wundervoll gezeichnete Gestalt des Minotauros in Anspruch. Auf der Rückseite ist die Überwältigung des Skiron weniger kräftig dargestellt. Hier finden sich auch zwei Inschriften, von denen nur die eine klar und deutlich ist (*χάλλιστος*); die andere scheint unvollständig. Der Stil erinnert an den des Euthymides, eines Zeitgenossen des Brygos.

Museo Italiano III S. 245 ff. T. IV (Milani).

Auf demselben Schrank oben

241. Skyphos (grofser Napf).

Die zwei prächtig gezeichneten Scenen sind dem Kampf der Götter gegen die Giganten entnommen; auf der einen Seite ist Athene die Siegerin, auf der andern Poseidon.

In dem mittleren Fach liegt ein schönes Trinkgefäfs in Form eines Pferdekopfes; am oberen Rande sind Satyrn und Mänade gemalt.

Auf dem letzten freistehenden Schrank

242. Krater.

Auf der einen Seite sehen wir Dionysos mit langem Haar und den Thyrsus in der Hand zwischen zwei lustigen Mänaden; auf der andern Seite Herakles, kenntlich am Löwenfell und dem mächtigen, runden Auge. Aber nicht auf Kämpfe zieht er aus; friedlich bläst er die Doppelflöte; die Keule hat er vertrauensvoll einem Satyr aus dem Gefolge des Dionysos gegeben, der sie ihm respectvoll nachträgt; ein anderer Satyr aber springt erstaunt über die sonderbare Erscheinung von dannen. Herakles ist hier der Verklärte; allen Kämpfen und Leiden entrückt,

giebt er sich dem Genufs idyllischer Freuden im Kreis des ausgelassenen dionysischen Schwarmes hin.

Darunter einige schöne Gefäfse in Formen von Tieren.

In den Schränken an der Fensterwand stehen etruskische Gefäfse, mifslungene Versuche, den griechischen Vorbildern nachzueifern. Charakteristisch sind die Plumpheiten in Form und Zeichnung, die grellen Farben und die überall sich äufsernde halbe Kenntnis der Sagen, welche eine genaue Deutung unmöglich macht.

Vgl. Martha, L'art étr. S. 478 ff.

Links neben dem Eingang zu dem dritten Zimmer der Vasensammlung steht ein gutes Beispiel apulischer Prachtamphoren.

In Süditalien entwickelt sich besonders im vierten Jahrhundert, als die attische Vasenindustrie allmählich aufhörte, eine eigene, lebhafte Fabrikation von Gefäfsen, deren Verdienst weniger in der feinen Durchführung — Thon, Firnis werden schlechter, die Formen unbestimmter, flauer — als vielmehr in der decorativen Pracht lag. Die grofsen Amphoren, wie die hiesige, waren nicht für die Praxis gearbeitet, sondern für die Ausschmückung der Grabkammern.

Auf den Totencult beziehen sich auch die Darstellungen (hier auf beiden Seiten; meist ist auf der einen Seite ein mythisches Bild). In der Mitte sehen wir das grofse Grabmal, mit Relief geschmückt. Darum sind Mädchen und Jünglinge versammelt und bringen allerlei Gaben dar, wie Blumen, Tänien, Körbe oder Ähnliches.

Weitere Proben solcher unteritalischer Ware finden sich in den Schränken des anstofsenden Zimmers; in Schrank XXII Vasen aus Apulien und Lucanien; in Schrank XXIII eine eigene Sorte schwarzer Gefäfse mit weifsen, aufgemalten Kränzen, vielleicht campanischer Herkunft, und aus Campanien werden zum gröfsten Teil auch die Gefäfse in Schrank XXIV—XXVIII stammen (sog. etruskisch-campanische Ware); sie sind ganz schwarz, haben einen feinen, glänzenden Firnis und zeichnen sich durch äufserst feine und zierliche Formen aus; einige sind mit Reliefs geschmückt, für die augenscheinlich besondere Formen vorhanden waren (vgl. den Abschnitt über die

Herstellung der Bucchero-Vasen aus Chiusi). Überall ist die Anlehnung an Metallarbeiten und Formen deutlich (vgl. die Bronzeschale S. 251 und zwei in Tarent gefundene Silbervasen, Notizie d. sc. 1896 S. 380 ff.).

Vgl. Martha, L'art étr. S. 488 ff., und Manuel d'archéol. et rom. S. 101 ff.

Einer ähnlichen Stilrichtung gehören die in dem gegenüber befindlichen Schrank XXIX aufgestellten, versilberten und vergoldeten Vasen mit Reliefschmuck aus Volsinii (Orvieto) an; drittes bis zweites Jahrhundert (Martha, L'art étr. S. 495 f.). Rechts neben dem Eingang sind verschiedene Terracotten angebracht, die zum Schmuck oder zur Verkleidung von Architekturteilen dienten; ganz oben ein guter archaischer Stirnziegel mit der Medusen-Maske; die Bemalung ist noch zu erkennen. Sehr gut ist ferner die Platte links unten ausgeführt; darauf die Theatermaske einer einäugigen Alten.

Links neben dem Fenster führt eine Thür in einen langen Corridor, in dem grofse, einfache Vorratsgefäfse und eine bedeutende Anzahl grofser Thonziegel mit etruskischen Inschriften aufgestellt sind.

Aus dem mittleren Raum der Vasensammlung führt eine Thür in ein Zimmer, in dessen freistehenden Schränken eine kleine

Münzsammlung

aufbewahrt wird. Der Reichtum des italischen Bodens an Kupfer erklärt es, dafs in den ältesten Zeiten dieses Metall zur Herstellung von Geld bevorzugt wurde. Zunächst goſs man einfache, rohe Kupferbarren von bestimmtem Gewicht, das aes rude. Davon finden sich in dem ersten Fach einige Beispiele (sechs Stücke aus Val d'Orcia). Der König Servius Tullius soll dann zuerst die Stücke in flache, viereckige Formen haben gieſsen und mit bestimmten Zeichen in Relief signieren lassen. Auf diese Weise hergestelltes Geld, aes signatum, findet sich ebenfalls in dem ersten Fach (vgl. Inghirami, Mon. etr. III tav. II u. III). Die Zeichen sind der Dreizack des Poseidon und der Caduceus des Hermes. Beide Geldsorten blieben bis in das dritte

Jahrhundert v. Chr. in Gebrauch. Etwa im Jahre 425 (v. Chr.) wurde das aes grave eingeführt, runde Stücke verschiedener Gröfse mit bestimmten Wertangaben; auch dieses wurde noch gegossen.

Römisches aes grave ebenfalls im ersten Fach. Als Zeichen dienen auf der Hauptseite die Köpfe des Janus (doppelt), des Jupiter, Mars und Mercur und auf der Rückseite ein Schiffsvorderteil. Im zweiten und dritten Fach liegt dann aes grave aus verschiedenen anderen italischen Landschaften.

Vom Jahre 268 an wurden dann in Rom die Münzen geprägt. In dem vierten Fach sind geprägte Münzen verschiedener etruskischer Städte vereinigt.

In demselben Fach liegt eine Anzahl Silbermünzen, welche alle an einer Stelle an der Mauer von Volterra gefunden sind. Sie stammen nach ihren Stempeln aus dem kleinasiatischen Phokäa oder seinen Colonieen, und zwar aus dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert, geben uns also für diese Zeit ein deutliches Zeugnis für den lebhaften Handelsverkehr zwischen Etrurien und jenen griechischen Ansiedelungen.

Im sechsten Fach liegen einige etruskische Gewichte.

Im achten Fach werden Gipsabgüsse von aes rude, signatum und grave aufbewahrt, deren Originale alle an derselben Stelle in der Nähe von Spoleto gefunden sind.

Siehe Milani in der Rivista Italiana di Numism. 1891 S. 27 ff. T. I—XV. Vgl. Garrucci, Le Monete dell' It. ant., Parte prima; Voigt, Die XII Tafeln I S. 192 ff. Die allgemeine Litteratur über Münzkunde siehe am Schlufs des betreffenden Artikels bei Baumeister, Denkm. d. kl. A. Über die Münzen von Phokäa siehe Gamurrini in dem Periodico di Numismatica e Sfragistica per la storia d'Italia IV S. 208 f. und VI S. 52 ff. und O. Müller (Deecke), Etrusker I S. 382.

In den Schränken an der Wand links von der Eingangsthür ist eine schöne Sammlung von

Glasgefäfsen

der römischen Kaiserzeit aufgestellt, welche sämtlich in Etrurien gefunden sind. Das Kleinod dieser Sammlung ist

243. Balsamarium aus blauem Glas mit weifsem Relief.

Auch dies Gefäfs ist in Etrurien gefunden worden

BALSAMARIUM

(AUS ATTI DEI LINCEI 1884)

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G. MÜNCHEN 1897.

(1870 bei Torrita im Val di Chiana). Das feine Relief ist auf Abb. 43 deutlich sichtbar. In der Mitte steht eine kleine, rundliche Gestalt, das Haupt mit einer Nebris verhüllt, darüber die sogen. bacchische Schwinge tragend, einen Korb, der ursprünglich zum Worfeln des Getreides diente, aber eine besondere Bedeutung in dem Cultus des Dionysos erhielt, da dieser Gott als Kind in einem solchen Korbe von den Nymphen gewiegt worden war. In der Rechten hält die Gestalt unserer Vase einen kleinen Lorbeerstamm, der mit einer Tänie umwunden ist. Dieser Figur zugewandt steht eine weibliche Person, in der Linken einen Kantharos haltend, mit der Rechten wohl einen Zweig erhebend, um den Verhüllten mit dem Inhalt des Kantharos zu besprengen. Weiter links sehen wir den Rest eines Satyrs, der die Doppelflöte bläst, rechts zur Andeutung des Locales einen kleinen Tisch, auf dem ein Dreifufs mit einem Pinienapfel und Blättern steht, eine Priapos-Herme auf einer Stele, über die eine täniengeschmückte Guirlande gehängt ist, eine grofse Pinie, eine Silensmaske auf verhüllter Basis und dahinter ein Pedum, um das eine flatternde Tänie geknüpft ist.

Die Bezüge auf den Dionysoscult sind deutlich genug in der Figur des Satyrs, dem Kantharos der Frau, dem Priap und Silensmaske und Pedum. Die eigentliche Handlung aber stellt nach Analogie anderer Monumente die Einweihung eines Neulings in die Mysterien dar; wir haben also in der Frau eine Priesterin zu erkennen. Die Figur des neuen Mysten ist augenscheinlich kindlich. Die Mysterien des Dionysos gewannen in der ersten Kaiserzeit in Italien eine ungeheure Ausdehnung; viele suchten in ihren geheimnisvollen Verheifsungen Halt und Trost. Deshalb sind diesbezügliche Funde in den Gräbern jener Zeit in Unteritalien und auch in Rom nicht selten; auch unser Balsamarium stammt zweifellos aus einem Grabe; es dürfte aber der erste und einzige derartige Fund in etruskischem Gebiete sein.

Atti dei Lincei 1884 vol. XIII S. 591 ff. Ersilia Caetani-Lovatelli deutet, einer Anregung Helbigs folgend, den Mysten als Silen. Das würde zweifellos deutlich angegeben sein. Mysten von kindlicher Gestalt finden sich auch auf folgenden Darstellungen: Mon. d. I. Suppl. T. XXXV und Lovatelli, Ant. Mon. T. IV 3 (vgl. S. 25 ff.). Nach der Tafel in den Atti d. L. ist unsere Abbildung hergestellt. Über orphische Mysterien in Etrurien vgl. Kuhnert im Jahrbuch d. J. 1893 S. 112, Dieterich, Nekyia S. 210.

Aufserdem beachte man

244. Kleiner Kopf aus Bergkrystall.

Er stammt aus Privatbesitz in Siena. Nur seine Nase ist beschädigt. In den Haaren war ein Metallreif befestigt (Loch dicht beim Scheitel). Der Typus erinnert an die Porträts Alexanders des Gr. Die Arbeit ist geschickt.

Notizie degli scavi 1884 S. 234 T. I 2.

Weiterhin befindet sich in diesen Schränken eine Sammlung von

Goldschmuck,

Kränze, Ohrgehänge, Halsketten, Fibeln und Ringe. An allen Gegenständen ist die Feinheit der Technik und der Formen zu bewundern. Das Meiste stammt aus späterer Zeit und zeigt griechischen Einfluſs. Vor Allem sind die im rechten unteren Fach vereinigten Gegenstände zu beachten; sie stammen alle aus einem Grabe des dritten Jahrhunderts v. Chr. bei Todi (Tuder, liegt zwischen Terni und Orvieto. Die in dem gleichen Grab gefundenen Bronzegegenstände siehe S. 251). Besonders fein ist eine Halskette, welche beiderseits mit einem Löwenkopf endigt; die Köpfe sind aus getriebenen Goldblättern zusammengesetzt und mit Filigran verziert; dann zwei Ohrgehänge: an einer kleinen Fliege (?) hängt mit feinen Goldkettchen ein Kreis und in diesem eine kleine Amphora.

Notizie degli scavi 1891 S. 332 No. 11.

In dem hohen Wandschrank rechts vom Eingang ist eine Sammlung archaischer Terracotten und Vasen aus Paphos auf Cypern aufgestellt.

Zimmer der Bronze-Geräte.

Man betritt das Zimmer von dem ersten Zimmer der Vasensammlung aus, gegenüber dem Eingang zum Bucchero-Saal. In der Mitte dieses Zimmers stand bis vor Kurzem ein Glasschrank, der jetzt in dem nächsten Raum, dem Zimmer der Chimära, aufgestellt worden ist. Da aber die darin enthaltenen Gegenstände sachlich und geschichtlich mit den Bronzegeräten unseres Zimmers zusammengehören, begebe man sich zunächst in das Zimmer der Chimära und betrachte den Schrank vor dem linken Fenster.

245. Funde aus einem Kammergrabe des 5. Jahrhunderts bei Chiusi.

Wir sehen eine Reihe schwarzfiguriger Thongefäfse, welche sich sofort als griechische Importware zu erkennen geben. Sie stammen aus der letzten Zeit des schwarzfigurigen Stiles, sind flau und nachlässig gemalt. Daneben finden sich zwei kleine Glasgefäfse, wohl phönizischer Herkunft, ein Alabastron aus Knochen und einige Perlen, darunter zwei aus Gold. Den kostbarsten Bestandteil des Fundes bilden aber die Gegenstände aus Bronze und unter diesen wieder folgende: Ganz oben steht eine grofse Vase mit zwei Henkeln, an denen wir fein ciselierte Silensköpfe bemerken; in der Mitte des Deckels ist als Griff die Statuette einer Tänzerin angebracht; in beiden Händen hält sie Krotalen (eine Art Castagnetten). In dem mittleren Fach steht ein feiner Candelaber; als Stützfigur dient ein bärtiger Athlet mit Hanteln in den Händen. Daneben liegt ein ziemlich einfacher Spiegel (siehe das Nähere über Bronzespiegel nachher). Unten sehen wir ein grofses, rundes Kohlenbecken, dessen Boden fehlt. Der Rand wird von drei Füfsen, in Form von Löwentatzen, getragen. Oben auf dem Rande sind drei Statuetten von pferdehufigen, langhaarigen und langbärtigen Silenen mit langen Schwänzen befestigt; zwei davon lagern, die Hände lustig erhoben; einer kniet und erhebt in der Linken ein Trinkhorn. Auch der Stiel zum Umstöbern der Kohlen ist erhalten, oben mit Knochengriff; unten endigt er in eine einwärts gebogene Hand mit geschlossenen Fingern.

Wie man früher alle aus den etrurischen Gräbern zu Tage kommenden Vasen für tuscanisch hielt, so sprach man auch alle ebenda gefundenen Geräte und Statuetten aus Bronze ausnahmslos etruskischen Künstlern zu. Erst neue Funde und Beobachtungen haben gelehrt, dafs die gröfsere Masse jener Bronzesachen importiert worden war, und zwar aus den griechischen, speciell ionischen Teilen Kleinasiens. So müssen wir auch in den Gegenständen unseres Grabes scheiden zwischen einheimischem und ionischem Fabrikat. Sicher griechisch ist die Urne und das Kohlenbecken, sicher etruskisch der Spiegel und der Candelaber. An den beiden erstgenannten Geräten spricht nicht nur die gröfsere Feinheit der Arbeit und die

strengere Stilisierung für den ionischen Ursprung, sondern vor Allem der Silenstypus, der eben in dieser Form speciell im griechischen Osten ausgebildet worden war (vgl. darüber H. Bulle, Silene i. d. arch. Kunst). Nach dem Stil der Geräte sind sie in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts entstanden. Merkwürdig mag es uns berühren, Silene zum Schmuck des Kohlenbeckens benutzt zu sehen. Vielleicht hat sie der Künstler ganz gedankenlos hier angebracht, wie auf einer Bank um das wärmende Feuer zum Trunk gelagert. Vielleicht aber hat noch ein uralter mythologischer Zusammenhang der Silene mit Hephaistos, dem Gott des Feuers, nachgewirkt; so finden sich z. B. an späteren griechischen Kohlenbecken aus Thon Köpfe von hephaistischen Dämonen (wahrscheinlich Kyklopen) und Silenen in gleicher Weise verwendet (Conze im Jahrb. d. J. 1890 S. 134 ff., Furtwängler ebenda 1891 S. 110 ff. und Bulle, Silene S. 51). Der Spiegel ist schon seiner Zeichnung wegen sicher etruskisch; die Form unseres Candelabers ist in Etrurien besonders beliebt gewesen (vgl. den Candelaber in Schrank II dieses Zimmers); seine Arbeit ist gut und fein; er mufs aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts stammen. Übrigens wurde die etruskische Erzarbeit ebenso in Griechenland geschätzt und dorthin ausgeführt, wie die griechische nach Etrurien; man vergleiche die äufserst interessante Zusammenstellung der betreffenden Zeugnisse bei O. Müller, Die Etrusker II S. 252 ff. In diesen werden denn auch speciell Candelaber genannt, daneben alles mögliche Hausgerät und besonders häufig die Kriegstrompete, eine alte etruskische Erfindung (ebenda II 206). Erwähnt werden daneben auch als unübertrefflich die etruskischen Schalen aus getriebenem Gold (*χρυσότυπος φιάλη*, Kritias). Der Kupferreichtum des Bodens mufste die Etrusker bald zu guten Bronzetechnikern erziehen, und in der technischen Vollendung wird auch (wie bei dem Goldschmuck, vgl. Helbig, Führer II, S. 345 u. 397) der Vorzug ihrer Ware gelegen haben.

Notizie degli scavi 1882 S. 51 f. Über ionische und etruskische Bronzen vgl. zuletzt Petersen in den Röm. Mitt. 1894 S. 253 ff. (dort die ältere Litteratur).

Nun zurück in das Zimmer der Bronze-Geräte.

In dem Schrank vor dem Fenster befindet sich eine kleine Sammlung von Spiegeln. Auch diese wurden aus Bronze hergestellt, meistens in Form einer runden Platte mit länglichem Griff; die eine Seite wurde als Spiegelfläche glatt geschliffen, die andere mehr oder minder kunstvoll mit gravierten Zeichnungen geschmückt. Die Gegenstände der Zeichnungen gehören meist der griechischen

ETRUSKISCHER SPIEGEL

(NACH KÖRTE, SPIEGEL, BD. V, TAF. 60)

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

Sage an, doch verleugnet sich die eigene Phantasie der Ausführenden nicht in mancher verwirrenden Zufügung oder Änderung; daneben kommt nur eine italische Sage vor (siehe oben S. 183 f.); endlich sind auch Scenen des gewöhnlichen Lebens dargestellt. Man betrachte besonders ein besonders schönes und grofses Exemplar (neben einer ausgeschnittenen Relieffigur):

246. Spiegel mit der Darstellung des Herakles, von Hera gesäugt.

Mehrfach ist uns die merkwürdige Sage überliefert, Herakles sei als Kind von Hera gesäugt worden. Bei Theben zeigte man einen Ort, an dem Alkmene den Neugeborenen ausgesetzt haben sollte. Da sei Athena mit Hera herbei gekommen, und Athena habe jene gebeten, den Findling an die Brust zu nehmen. Diese habe es gethan, ohne zu wissen, was für ein Kind es sei; der Knabe sei aber über seine Jahre kräftig gewesen und habe Hera verletzt, die ihn dann im Zorn habe fallen lassen. Athena aber habe das Kind zur Mutter gebracht und ihr geboten, es zu nähren. Ein Schriftsteller fügt hinzu, dies sei Alles geschehen auf Anstiften des Zeus, um Hera zu täuschen, und wieder ein anderer sagt uns den Grund: es sei den Söhnen des Zeus nicht vergönnt gewesen, in den Olymp einzugehen, wenn nicht Hera selber ihnen die Brust gegeben hätte.

Betrachten wir nun unseren Spiegel (Abb. 44), so sehen wir Hera auf dem Throne sitzen und dem Herakles, der an Keule und Löwenfell kenntlich ist, die Brust bieten. Aber dieser Herakles ist kein Kind, sondern bärtig. Es ist nicht zu entscheiden, ob wir hier noch eine speciell etruskische Version der Sage anzunehmen haben, nach der Hera dem Helden erst nach Vollendung seines dornenvollen Lebens die Brust gegeben habe, oder ob hier nur eine gedankenlose Verwirrung seitens des ausführenden Künstlers vorliegt. Rechts sehen wir, teilweise verdeckt von dem Thron, Zeus, kenntlich am Scepter. Seine halb versteckte Stellung und das Zeichen, das er mit der Rechten den Figuren der andern Seite macht, scheint ihn etwas naiv als den heimlichen Urheber des ganzen Vorganges bezeichnen zu sollen. Von den anderen Anwesenden ist nur Apollon links am Ende sicher zu benennen. Oben wird ein trinkender Silen sichtbar, unten füllt den Raum sehr gut ein hockender Eros.

Besondere Beachtung verdient noch die kleine Tafel mit etruskischer Schrift über der rechten Hand des Zeus. Von der Inschrift sind nur drei Worte zu entziffern, welche merkwürdigerweise lauten: Herakles, der Uni (Hera) Sohn. Das deutet lediglich auf Unkenntnis und Verwirrung im Kopfe des Künstlers, der also augenscheinlich ein Vorbild copierte, ohne den dargestellten Mythus selbst zu kennen. Desto mehr ist die Ausführung zu loben. Der Spiegel gehört zu den bestgezeichneten, die uns erhalten sind.

Vgl. Minervini, Il mito di Ercole che succhia il latte di Giunone S. 3 ff., u. Etruskische Spiegel V S. 73 ff. T. 60 (danach unsere Abbildung).

Wir wenden uns links zu den Wandschränken, in denen die verschiedenartigsten Geräte aufbewahrt werden. In Schrank I sieht man verschiedene Teile von Candelabern und darüber Griffe von Cistendeckeln. Die Cisten aus Bronze waren Toilettekästen der Frauen; in Schrank II sieht man ein vollkommen erhaltenes, rundes Exemplar. Die Griffe auf den Deckeln der gröfseren wurden durch kleine Statuetten gebildet; Beispiele sind hier vereinigt.

Neben der runden Ciste in Schrank II sieht man zwei Bronzereliefs, welche zum Schmuck der Füfse eines Dreifufses bestimmt waren. Auf dem einen ist Peleus mit Thetis dargestellt, auf dem andern Perseus mit Medusa. Sehr beachtenswert ist das Geschick, mit dem die Gruppen in den gegebenen Raum componiert sind. Zweifelllos etruskische Arbeit.

Gori, Mus. Etr. I, T. CXLIV u. f.

In demselben Schrank steht ein besonders schöner Candelaber. Über dem Fufs sehen wir zunächst eine Statuette der Aphrodite; sie ist vollkommen nackt, nur trägt sie Schuhe an den Füfsen. Die Göttin ordnet sich mit Hilfe eines Spiegels die Haare. Darüber sehen wir eine Tritonin; oben beachte man noch die kleinen Frösche an den vier Ecken. Die Teile sind nicht gerade organisch miteinander verbunden; aber das Ganze ist gut und geschickt zusammengesetzt, und die einzelnen Bestandteile sind schön ausgeführt (III. Jahrh. v. Chr. Wegen des Fund-

ortes vgl. die Ausführungen zu Schrank VII u. VIII). In dem unteren Teil des Schrankes liegen Ackergeräte aus Eisen, im dritten Schrank eiserne Waffen des sechsten und fünften Jahrhunderts.

Unter den Bronzegeräten des vierten Schrankes beachte man links unten ein Trinkgefäfs; seine Form (Kantharos ohne Henkel mit drei Stützen um den Fufs herum) kehrt ganz ähnlich bei den Bucchero-Vasen wieder (z. B. Martha, l'art étr. Fig. 319). In dem obersten Fach steht ein eigenartiges, korbähnliches Gerät (No. 60; aus Chiusi). Nach anderen Exemplaren können wir schliefsen, dafs sich im Innern ursprünglich ein Ledersack befand, den die Bronzeumfassung schützen sollte, wie die heutigen Fiaschi von ihrer Strohumflechtung geschützt werden. Das Ganze diente zur Aufnahme von Balsam oder Öl, wurde ampulla scortea genannt und speciell auf Reisen benutzt.

Vgl. Mon. d. J. VIII T. LVIII d u. Annal. d. J. 1868 S. 417 (Schöne); Daremberg-Saglio, Dictionn. des ant. unter „ampulla".

Dann beachte man unten zwei kleine Schilde mit geometrischen Ornamenten (siehe das Nähere unten) und darüber zwei gröfsere, aus deren Mitte ein Tierkopf vorspringt, bei dem einen ein Widderkopf, bei dem andern ein Löwenkopf. Diese Schilde sind aus getriebenem Bronzeblech hergestellt; sie dienten lediglich zum Schmuck der Wände in den Gräbern. Die Etrusker haben analoge Schilde im Kriege nicht getragen. Sehr ähnliche Formen haben sich auf Kreta gefunden, und, nach einem Relief aus Niniveh zu schliefsen, sind dort Schilde verwandter Gestalt im achten Jahrhundert v. Chr. auch practisch verwendet worden.

Vgl. Helbig, Führer II S. 314 No. 32—34 (Reisch; hier ältere Litteratur); Martha, l'art étr. S. 175; Museo Italiano II S. 811 ff. T. III (Orsi, Sui Bronzi arcaici trovati nell' antro di Zeus Ideo; unsere Schilde erwähnt S. 824).

In Schrank V sind verschiedene Bronzewaffen vereinigt. Man beachte besonders unten einen grofsen, altertümlichen Schild. Auf der dem Beschauer sichtbaren Rückseite sind die Vorrichtungen erhalten, mittels deren die Schilde von Arm und Hand gehalten und regiert wurden (vgl. Mon. d.

J. X, T. X). Trotzdem ist wegen der geringen Stärke auch hier nicht daran zu denken, dafs der Schild jemals practischen Zwecken gedient habe. Die Vorderseite ist ebenso decoriert wie die zwei kleineren Schilde, die in dem vorigen Schrank im dritten Fach von oben ausgestellt sind. Die Grundlage der Decoration bilden concentrische Kreise. Die so entstehenden Zonen sind mit verschiedenen geometrischen Ornamenten, zwei mit je einer Reihe kleiner Pferde gefüllt. Der Schild wurde in der Nähe von Spoleto gefunden. Die Gegenstände, welche mit ihm aus demselben Grabe zu Tage kamen, ermöglichen, seine Entstehung in dem Beginn des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts zu bestimmen, und machen es wahrscheinlich, dafs er von einem umbrischen Handwerker gearbeitet worden ist.

Eine besondere Wichtigkeit erhält er aber dadurch, dafs sich Schilde von ganz analoger Form und Decoration in Assyrien, Cypern, Kreta, in ganz Etrurien und einige versprengte Exemplare sogar in England und Schweden gefunden haben. Das Charakteristische ist die runde Form, die Einteilung der Fläche durch concentrische Kreise und die Füllung der Zonen durch geometrische Ornamente oder durch Tierreihen. Etrurien erscheint uns also dadurch berührt von dem weitesten Welthandel jener Zeiten, dessen Träger die Phönikier waren. Ihnen dürfen wir indessen die Erfindung jenes Decorationssystems nicht zuschreiben, das vielmehr echt indogermanisch und dem semitischen Geschmack ganz fremd ist. Während an den Schilden und sehr verwandten Schalen im Figürlichen assyrische und ägyptische Motive in merkwürdiger Mischung auftreten, ist diese Betonung der geometrischen Grundlage der Decoration auf den Einfluſs griechischen Geistes zurückzuführen, der nach dem Ende der dorischen Wanderung sich zu regen begann. Nach Etrurien ist diese eigenartige Culturströmung erst im siebenten Jahrhundert gelangt und vereinigte sich hier mit einer ur-italischen, d. h. indogermanischen Richtung. Im sechsten Jahrhundert fanden wir beim Bucchero den griechischen Einfluſs vorherrschend. Unser Schild ist, wie gesagt, einheimisches, wahrscheinlich umbrisches Fabrikat, aber eine getreue Nachahmung der fremden Muster. Die gleiche Disposition in Zonen haben wir für den Schild des Achill, der uns in der Ilias beschrieben ist, und für den von Hesiod beschriebenen Schild des Herakles anzunehmen. Beide Werke

wurden oben als Parallelen für die Composition der François-Vase genannt.

Museo Italiano II S. 95 ff. (Orsi, Uno scudo paleo-etrusco; dazu Milani ebenda S. 126 f.); Martha, l'art étr. S. 108. Vgl. Brunn, Griechische Kunstgeschichte S. 90 ff. u. Studniczka, Schild des Herakles in Serta Harteliana, Wien 1896, S. 50 ff.

In demselben Schrank beachte man noch No. 17 einen Helm aus Bronze von der Form einer runden Pyramide. Er wurde in der Nähe von Verona (Oppeano) gefunden. Zwei viertelkreisförmige Platten sind an den Langseiten an einander genietet. Die Decoration ist eingraviert (an einzelnen Stellen punktiert). Sie besteht in concentrischen Kreisen, zwischen denen sich fünf Streifen mit Schachbrettmuster herumziehen; an dem obersten, mittelsten und untersten Streifen setzt sich oben noch eine Reihe von wechselseitig in einander greifenden Dreiecken an. Zwischen dem zweiten und dritten Streifen von unten sehen wir eine Reihe von Pferden, dazwischen einen Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen und Flügeln an den Schultern. Die Vorbilder derartiger Kentauren (abgesehen von der Beflügelung) finden sich auf griechischen Vasen vom siebenten und sechsten Jahrhundert. Die Beflügelung ist eine italische Zuthat. Demnach mufs der Helm ein italisches Fabrikat des sechsten Jahrhunderts sein. Ganz analoge Helmformen finden sich auf den Reliefs einer grofsen Situla aus Bronze, welche in einem Grabe bei Bologna zu Tage kam. Auch die Reliefs sind mit den Gravierungen unseres Helmes verwandt. Die Situla gehört zu einem grofsen Kreise von Denkmälern, welche alle stilistisch und zeitlich zusammengehören. Andere Glieder dieses Kreises sind in Süd-Tirol, Steiermark und Krain entdeckt worden; Illyrer oder Umbrer sind die Urheber der ganzen Klasse genannt worden. Jedenfalls repräsentiert sie uns eine von der etruskischen unabhängige Cultur.

Pigorini im Bullet. di Paletnologia 1878 S. 105 u. 120 ff., T. VI 5—5b; Bertrand et Reinach, Les Celtes S. 106 u., Fig. 58; Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiqu. S. 1446 Fig. 3460; vgl. Brunn, Griechische Kunstgeschichte S. 81 ff.

In Schrank VI sind zwei weitere Helme aus Bronze

zu beachten, zunächst Nr. 21, ein Helm von griechischer, d. h. korinthischer Form, gefunden in den Marken. Dafs er indes trotz seiner Form etruskisches Fabrikat sei, beweist der Stil der kleinen Gruppe, welche über dem Nasenschutz angebracht ist: ein Triton, der einen Krieger mit der Rechten gepackt hält und die Linke auf den eigenen Fischschwanz stützt. Ähnliche Gruppen müssen sich auf der Höhe des Helmes befunden haben, wohl zur Befestigung des Helmbusches; nur ihre Basen sind erhalten. Vorne sehen wir unter der Triton-Gruppe vier kleine Löcher, welche auch zur Befestigung von Reliefschmuck dienten.

Annal. d. J. 1874 S. 46 ff. T. d'agg. K (Helbig); Furtwängler, Olympia IV S. 171 zu Nr. 1028. Vgl. einen in der Form dem unseren vollkommen entsprechenden Helm aus Vulci, bei dem der Reliefschmuck an der Stelle der erwähnten vier Löcher erhalten ist; Monuments inédits de l'Inst. 1836 Pl. III A, Nouvelles Annales 1836 S. 51.

Nr. 23. Helm von der Form eines Pileus. Ein ornamentierter Rand läuft unten herum; oben ein Knopf auf der Spitze. Eine Wangenklappe ist erhalten. Er ist gegossen, nicht, wie der vorige Helm, getrieben. Eine etruskische Inschrift im Innern verrät seine Herkunft. Gefunden wurde er bei Cannä, und es ist deshalb möglich, dafs seine gewaltsamen Verletzungen aus der berühmten Schlacht stammen (216 v. Chr.), in der Hannibal das römische Heer fast ganz vernichtete.

Gori, Mus. etrusc. I, T. CLXXVII u. II, S. 363. Vgl. Daremberg et Saglio, Dictionn. d. ant. S. 1446 Abb. 3462 u. S. 377 Abb. 2545.

Unten beachte man noch drei fünfzinkige Opfergabeln (harpago); sie dienten, um das Fleisch beim Kochen auf den Rost oder in den Kessel zu legen oder von dort zu entfernen.

In Schrank VII und VIII sind hauptsächlich Ergebnisse von Ausgrabungen in der Nekropole von Telamone (südlich von Grosseto) vereinigt. VII: Waffen; Knöpfe; eine gut erhaltene Büchse; ein kleiner Pflug, vielleicht ein Weihgeschenk an eine chthonische Gottheit; unten ein Eimer. VIII: Häusliche Geräte; eine sehr fein ornamentierte (ciselierte) Situla; ein Balsamarium in Form eines Frauenkopfes; eine Schale, deren Griff als nackte, weibliche, ge-

flügelte Gestalt gebildet ist; einige Candelaber (ebendaher stammt der schöne Candelaber in Schrank II). Alle diese Gegenstände stammen aus dem vierten bis dritten Jahrhundert v. Chr.

Notizie degli scavi 1877 S. 244 f.

In demselben Schrank beachte man noch die besonders schöne, bronzene Patera, deren innerer Rand mit vier getriebenen Reliefs geschmückt ist; zwei Compositionen sind je zweimal abwechselnd dargestellt, einmal eine geflügelte Göttin mit zwei Böcken zwischen Bäumen, das andere Mal Philoktet zwischen Odysseus und Neoptolemos. Die Art der Anbringung und auch die Wiederholung der gleichen Composition findet sich vollkommen analog an den Schalen in Schrank XXIV—XXVIII der Vasensammlung. Auch diese Patera stammt etwa aus dem dritten Jahrhundert v. Chr.

In Schrank IX sind die Fundstücke von Bronze aus demselben Grab der Nekropole von Tuder (Todi) vereinigt, aus dem der Goldschmuck stammt, den wir in dem an die Vasensammlung anstofsenden Zimmer gesehen haben (S. 242). Wie der Goldschmuck müssen auch diese Überreste einer Frau gehört haben, mit einziger Ausnahme des Helmes (in dem Schrank unten; es ist bei der Ausgrabung nicht zu constatieren gewesen, ob dieser zu einem andern Grab gehört hat, oder auf welche Weise es sich erklären könnte, dafs er in einem Frauengrab gefunden wurde). Drittes Jahrhundert v. Chr.

Notizie degli scavi 1891 S. 330 ff.

In Schrank X und XI finden sich Gefäfse und Teile von solchen aus dem vierten bis dritten Jahrhundert. Das Einzelne bedarf keiner Erklärung. Besonders zu beachten ist die schöne Silberschale in Schrank XI; um einen runden Knopf in der Mitte gruppiert sich ein dreifacher, in Relief getriebener Kranz von schmalen Blättern.

Inghirami, Monum. etr. VI Tav. B. Vgl. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. T. LVI 2, eine sehr verwandte Calener Schale; in dem Text S. 110 ist unsere Silberschale erwähnt.

In Schrank XII sehen wir Gefäfse wieder aus etwas

jüngerer Zeit (drittes bis zweites Jahrhundert), in Schrank XIII—XV weitere Teile von Gerätschaften; darunter im XIV. Schrank Nähnadeln, im XV. Fingerringe und Fibeln aus Bronze; über den letzteren zwei Strigiles (Schabeisen für Athleten; vgl. Nr. 25) und einige halbmondförmige Rasiermesser.

In diesem Zimmer sind also Proben etruskischer Cultur vom 6. bis ins 2. Jahrhundert vereinigt; einerseits fanden wir Zeugen alter Handelsbeziehungen mit Griechen und Orientalen; in den einheimischen Fabrikaten aber macht sich das lebendige Streben nach Vervollkommnung und Verfeinerung hauptsächlich unter dem Einfluſs griechischer Cultur bemerkbar.

Vgl. Martha, l'art étr., Chap. XVII.

Nun betrachte man den in der Mitte freistehenden Glasschrank. In ihm sind verschiedene Fragmente gröſser Bronze-Figuren ausgestellt, die alle in der Nähe der Heilquellen von Chianciano (Valle di Chiana, nördlich von Chiusi) gefunden worden sind. Wir erkennen eine sehr gut erhaltene Wagendeichsel, vorne in einen Greifenkopf endigend, Reste eines Gespannes und — in der Gröſse zu dem Wagen passend — einen l. Arm mit Gewand; in der Hand sieht man die Reste der Zügel. Von gröſserem Maſse und wohl zusammengehörig sind ein l. Fuſs und eine vorzüglich gearbeitete r. Hand. Endlich bemerkt man noch ein männliches Bruststück und eine archaische Haartour, von der nachher zu sprechen ist, und schliefslich einen gröſsen Halbmond. Dieser Halbmond und die Thatsache, daſs der Fundort im Mittelalter Balneum de Sellena vom Volk genannt wurde, haben zu der wahrscheinlichen Annahme geführt, daſs die Fragmente aus einem Heiligtum der Selene oder Diana stammen, der gröſsen Naturgöttin, der Göttin der Wälder und ihrer heilkräftigen Quellen. Möglich ist ferner die Annahme, daſs die Figur, welche einst den Wagen lenkte, eine Diana gewesen sei; der erhaltene l. Arm ist in der That recht zart. Doch ist die Vorstellung der Diana oder Selene zu Wagen sehr selten.

Sicher zu männlichen Figuren, also solchen des Apollo, gehörten die übrigen Fragmente. Ein besonderes Interesse verdient die Haartour. Gesicht und Hals waren einst besonders gearbeitet. In die Haare ist oben ein kleines, rundes und am Hinterschädel ein grofses, viereckiges Loch eingeschnitten, das augenscheinlich einst verschliefsbar war. Möglich ist, dafs man sich dieser Öffnung einst bediente, um bei besonderen Festen zur Erhöhung des geheimnisvollen Eindrucks eine Lampe in das Innere des Kopfes zu setzen, deren Licht dann durch die aus Glasfluſs oder Elfenbein eingesetzten Augen leuchtete; das runde Loch oben hätte zum Ablassen des Rauches gedient.

Während diese Perrücke von einer altertümlichen Figur des sechsten Jahrhunderts v. Chr. stammt, können die anderen Fragmente nicht vor dem dritten Jahrhundert v. Chr., d. h. vor der hellenistischen Zeit entstanden sein. Die Arbeit ist an allen Teilen gleich gut. Die eigenartige Patina scheint auf ehemalige Vergoldung zu deuten.

Gamurrini in den Annal. d. J. 1882 S. 140 ff., tav. d'agg, T; Milani in den Notizie d. sc. 1887 S. 222, T. V 3; Pellegrini in der Nazione, 26 Aprile 1896 No. 117.

Zimmer der Chimära.

Man betritt das Zimmer von dem vorigen aus. In der Mitte

247. Chimära aus Bronze.

Erg. l. Vorder- und Hinterbein, Schlange, Ende des r. Hornes und des Bartes der Ziege. Die Augen fehlen.

Über die Auffindung und Ergänzung dieser und anderer Bronzen erzählt Benvenuto Cellini in seiner Lebensbeschreibung (Übersetzung von Göthe, 8. Kapitel) folgendes:

„In diesen Tagen (1554) hatte man einige Altertümer in der Gegend von Arezzo ausgegraben, worunter sich auch die Chimäre befand, nämlich der eherne Löwe, den man in den nächsten Zimmern am grofsen Saal des Palastes noch sehen kann; und zugleich hatte man viele kleine Statuen von Erz gefunden, die ganz mit Erde und Rost bedeckt waren, und einer jeden fehlte entweder der Kopf, die Hände oder die

Füfse. Der Herzog hatte Vergnügen, sie selbst mit gewissen Grabsticheln rein zu machen.“ — „So vergingen einige Abende, und der Herzog veranlafste mich, dafs ich die fehlenden Glieder wieder herstellte.“

Cellini kann an der Chimära aber nur die beiden fehlenden Beine ersetzt haben, da alle älteren Abbildungen sie ohne die weiteren Ergänzungen zeigen. Ganz falsch ist jedenfalls die Bewegung, die man der Schlange gegeben hat; sie müfste sich nach oben erheben, in derselben Richtung wie der Blick des Löwenkopfes.

Chimära ist ein fabelhaftes Ungeheuer, zusammengesetzt aus Löwe, Ziege und Schlange. Ziege und Schlange sind in der Phantasie alter Völker Symbole für Gewitterwolke und Blitz; man denke an die Ägis der Athene, ursprünglich ein schlangenumsäumtes Ziegenfell. Der Löwe ist an und für sich der Inbegriff alles Gewaltigen und Furchtbaren; auch zwei anderen Fabelwesen, dem Greifen und der Sphinx, hat er seinen Körper geliehen. So wird die Chimära mit der Vereinigung dieser verschiedenen Tiere alle verderblichen Mächte des Gewittersturmes zusammengefafst haben darstellen sollen. Für die künstlerische Phantasie erwuchs daraus ein eigenartiges, zum Teil unlösbares Problem. Die Schlange konnte man leicht mit dem Löwen vereinigen, indem man den Schwanz in einen Schlangenkopf auslaufen liefs. Aber die Ziege auch nur scheinbar organisch mit dem Löwen zu verbinden, war unmöglich. Man brachte sie in der Mitte des Rückens an und liefs hier entweder den ganzen Vorderkörper oder nur Kopf und Hals einer Ziege vorragen.

Wir wenden uns zur Betrachtung des Werkes selbst: Augenscheinlich ist das Ungetüm von einem Feinde bedroht; ja, eine tiefe Wunde klafft schon in dem Hals der Ziege, deren Kopf sterbend zurücksinkt. Dicke Blutstropfen strömen aus der Wunde hervor; eine andere kleinere sehen wir am Hinterteil.

Der Löwenkopf aber richtet sich mit wild gesträubter Mähne und weit geöffnetem Rachen nach oben, denn dort haben wir uns den Feind zu denken. Es ist Bellerophon, hoch in den Lüften getragen von Pegasos, dem beflügelten Pferde. Unnahbar für das Ungetüm schwebt er oben und sendet von dort seinen untrüglichen Speer. Daher die

ohnmächtige verbissene Wut des Untiers; vergebens streckt es alle Krallen seiner gewaltigen Tatzen heraus und weist brüllend seine Zähne nach oben; unentrinnbar mufs es dem nächsten Speerwurf erliegen.

Mit bewunderungswürdiger Kraft hat der Künstler diese Situation und die wilde, starre Wut des Ungeheuers zum Ausdruck gebracht. Man denke sich noch die Augen mit Smalt gefüllt und Zähne und Zunge vielleicht vergoldet, dem weit geöffneten Rachen eingefügt! — Auch alles Einzelne ist vollendet, die kraftvolle Modellierung des Löwenkörpers wie die energische Stilisierung der gesträubten Mähne, so vollendet, dafs wir das Werk niemals einem etruskischen Künstler zutrauen können, trotz des Fundorts und der etruskischen Inschrift, welche roh genug auf dem rechten Vorderbein des Tieres eingehauen ist. Die nächsten Parallelen ergeben sich vielmehr in der griechischen Kunst von der Wende des sechsten und fünften Jahrhunderts. Da Bellerophon aus Korinth gebürtig war, so spielte dort und in dem benachbarten Sikyon sein Mythus eine grofse Rolle, und auf den Münzen beider Städte und ihrer Colonieen ist die Chimära häufig zu finden. Deshalb werden wir die Entstehung unserer Figur in einem der beiden Orte, welche gleichen Ruhm als Stätten alter Bronzebildnerei genossen, annehmen dürfen, hier oder in Kleinasien, wo die Sage den Kampf localisierte; jedoch kommt die Chimära auf kleinasiatischen Münzen niemals vor.

Die etruskische Inschrift drückt wahrscheinlich eine Weihung an eine Gottheit aus; eine fast ganz übereinstimmende Inschrift hat sich an einem Greifen von Bronze gefunden. Zum Weihgeschenk in ein Heroon des Bellerophon oder einen Tempel des Poseidon, der als Vater oder Schützer des Helden genannt ist, wird das Werk auch ursprünglich bestimmt gewesen sein.

Die ältere Litteratur bei Dennis, Cities und Cemeteries of Etruria II S. 89 u. 90 Anm. 2 (hier ist fälschlich 1534 als Jahr der Auffindung angegeben); Martha, L'art étr. Fig. 208; Baumeister, Denkmäler d. kl. A. Fig. 316 S. 512 (Julius); Brunn-Bruckmann, Denkm. T. 319. Vgl. Furtwängler im Jahrb. d. J. 1888 S. 195, u. Roscher, Mythol. Lex. unter Bellerophon u. Chimära.

In der rechten Ecke der Rückwand

248. Bronzestatue der Athene.

Erg. r. Arm, das ganze Unterteil von den Hüften abwärts, doch sind die Füfse antik. Die Spitze des Helmes und das Ende des Haarschopfes im Nacken sind abgebrochen, die Augen fehlen.

Die Statue wurde mit der Chimära zusammen gefunden. Die Ergänzung des Unterkörpers ist im Wesentlichen richtig, wie uns besser erhaltene Marmorwiederholungen beweisen (z. B. Abb. 45). Der rechte Unterarm aber wird erhoben gewesen sein und die Hand einen Speer gehalten haben. Die Augen waren aus besonderem Stoffe eingesetzt.

Athene ist sehr jugendlich dargestellt, als ein anmutiges Mädchen; ihr zartes Gesicht zeigt einen offenen, freudigen Ausdruck mit kecker Überlegenheit in den geradeaus blickenden Augen; der stolz getragene Hals, die schlanke Figur, die Festigkeit der Haltung vollenden den eigentümlich frischen Eindruck dieses Bildes der Göttin, das sich von dem strengeren Ideal des fünften Jahrhunderts schon wesentlich entfernt*).

Da die Figur in Stellung und Gewandung fast ganz mit einer der Musen auf den Reliefs einer Basis übereinstimmt, die aus der Werkstatt des Praxiteles hervorgegangen sind, so können wir danach den Künstlerkreis bestimmen, dem wir diese reizvolle Figur zu verdanken haben; ja, es ist nicht unmöglich, dafs uns hier ein Jugendwerk des attischen Meisters selbst erhalten ist.

Die Figur ist im Altertum sehr beliebt gewesen; wir kennen von ihr acht weitere Wiederholungen in Marmor. Das gemeinsame Original ist jedenfalls, wie unser Exemplar, aus Bronze gewesen. Die Marmorcopien weichen in einem Punkte von der hiesigen ab; sie zeigen eine schmale Ägis, deren unterer Rand die Brust schräg überschneidet. Sie werden in

*) Man vergleiche Meyers Worte in den Anmerkungen zu Winckelmann, Gesch. d. K. S. 314 (Donaueschingen): „Diese Minerva ist von den reizenden Figuren, welche durch den verfeinerten Geschmack griechischer Kunst hervorgebracht worden in der späteren Zeit, als mit dem Ernst auch das Grofse schon verschwunden war und das Anmutige die ausschliefsende Herrschaft erhalten hatte. Sie ist daher eine ungemein liebliche Gestalt, der Helm steht ihr sehr wohl, und das Gewand ist mit ausstudierter Zierlichkeit um den Leib und um den in die Seite gesetzten linken Arm geschlagen.“ Winckelmann hält die Statue für griechisch.

ATHENA AUS COLL. VESCOVALI

ATHENA CAMPANA
IN ST. PETERSBURG

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

diesem Punkte das Original getreuer wiedergeben, als die Bronze, der man vielleicht durch die gröfsere Ägis ein strengeres Aussehen geben wollte, weil man sie zu einer Cultstatue bestimmt hatte. Die schmale Ägis ist wahrscheinlicher für die Zeit der Entstehung des Originals.

Ein glücklicher Zufall hat uns eine Athena-Statue erhalten, welche mit der unseren in allen Hauptzügen übereinstimmt, aber sicher auf ein Original des fünften Jahrhunderts zurückgeht (Abb. 46). Die Vergleichung beider Figuren ist äufserst lehrreich. Die Composition ist im Ganzen beibehalten; aber in Proportionen und Faltengebung erkennen wir den mehr auf das Anmutige gerichteten Sinn der späteren Zeit im Gegensatz zu der Strenge der älteren.

Dennis, Cities and Cimit. of Etr. II S. 87; Martha, L'art étr. S. 316; Amelung, Basis des Praxiteles S. 16 ff. (zu den dort angeführten Repliken ist das Fragment einer weiteren, Brust u. l. Arm, hinzuzufügen, das in den Gewölben des Septimius-Severus-Palastes auf dem Palatin liegt). Der Kopf der älteren Athena-Statue (Abb. 47) ist nach Furtwängler, Berl. philol. Wochenschr. 1896 No. 8 Sp. 243, modern.

In der linken Ecke steht

249. Bronzestatue eines Redners, sogen. Arringatore.

Der r. Arm war durchgebrochen. Die Augen fehlen.

Die Statue wurde im Jahre 1566 an einem Orte Pila in der Nähe des Trasimenischen Sees gefunden. Sie stellt einen älteren Mann in römischer Kleidung dar, der im Begriff steht, eine Rede zu halten und diese Rede mit dem lebhaften Gestus der erhobenen Hand begleitet. An dem unteren Rande des Mantels befindet sich eine längere etruskische Inschrift, durch die wir (nach Corssen, Sprache der Etrusker I S. 712 ff.) erfahren, dafs der Dargestellte Metilius hiefs, und dafs die Statue von seiner Witwe Aulesi Clensi bei dem Toreuten Tenine Tuthines bestellt war, der sie mit seinen Gehülfen gegossen und ciseliert hat. Nach dem Stil der Statue zu urteilen, hat Metilius noch in der Zeit der römischen Republik gelebt, wenn auch gegen Ende derselben.

Das Werk ist als Porträt ganz vortrefflich. Der Kopf wirkt äufserst charakteristisch; sein Ausdruck mufste noch viel lebendiger sein, als ihm die besonders gearbeiteten Augen noch nicht fehlten. Sehr individuell ist auch die Haltung des linken Armes und der Hand, sowie die linkische Stellung der Füfse.

Das Gewand ist ganz ohne Rücksicht auf Schönheit des Wurfes geordnet. Die Ausführung ist sorgfältig bis zur Kleinlichkeit; keine Einzelheit an den Kleidern und Schuhen ist übersehen. Das Ganze ist eine äufserst getreue Abschrift der Natur, nicht ohne inneres Leben, aber gänzlich ohne Poesie, nüchtern wie der Dargestellte selbst.

Das Werk, das aus der Zeit der punischen Kriege stammt, ist nicht mehr rein etruskisch, aber es ist auch noch nicht römisch. Ganz fehlt ihm der monumentale Zug, den die römischen Porträts von Anfang an nicht verleugnen, auch wenn sie noch so getreu der Natur nachgehen. Aus unserer Figur spricht vielmehr ein Zug provinzieller Tüchtigkeit.

Sie bildet demnach einen sehr interessanten Übergang zwischen etruskischer und römischer Kunst. Vgl. das über die Urnen Gesagte.

Dennis, Cit. a. Cimit. of Etr. II S. 95 f.; Martha, L'art étr. S. 375; Baumeister, Denkm. d. a. K. S. 512 (Julius); Brunn-Bruckmann, Denkmäler T. 320; Brunn-Arndt, Gr. u. röm. Portr. No. 86—88.

Man wende sich nun zu dem vor dem rechten Fenster stehenden Glasschrank; in dem mittleren Fache

250 (22). **Bronzestatuette des Vertumnus.**

Die Statuette wurde gefunden bei Fossombrone (Isola di Fano, im östlichen Umbrien). Sie stellt wahrscheinlich Vertumnus, einen alt-italischen Gott des Ackersegens, dar. Er ist bekleidet mit einem feinen, kurzen Untergewand mit Ärmeln, einem Mantel, trägt einen runden Hut und hohe Stiefel. In der Rechten hält er einen Stab, dessen oberes Ende umgebogen ist; es ist der spätere Krummstab (lituus) der Priester und hohen Beamten, ursprünglich wohl eine Art von Pedum. Unter den Füfsen sind zwei Zapfen, mittels deren die Statuette einst in ihre Basis eingelassen war. Auch ein Rest des Bleivergusses hat sich an ihnen erhalten.

Die Figur ist hoch altertümlich (6. Jahrh. v. Chr.); sie trägt alle Anzeichen italischer Kunst; man beachte das individuell gebildete, freundliche Antlitz mit seinen riesigen Augen und die Haltung des linken Armes, welche unmittelbar aus dem alltäglichen Leben genommen ist.

Notizie degli scavi 1884 S. 270 ff. T. III; Martha, L'art étr. S. 321.

251 (5). **Statuette der Athene.**

Die Göttin trägt den ionischen Ärmelchiton, darüber

die grofse Ägis (ohne Gorgoneion), den Mantel und die attische Helmkappe. Um den rechten vorgestreckten Unterarm ringelt sich eine kleine Schlange; in der erhobenen Linken ist der Rest eines länglichen, runden und hohlen Gegenstandes erhalten.

Wenn auch die Arbeit spät, schlecht und wegen der eigentümlichen Form der Ägisschuppen sicher italisch ist, geht die Erfindung auf einen griechischen Künstler des fünften Jahrhunderts zurück. Stand und Proportionen sind streng nach Art der Werke aus der Mitte jenes Jahrhunderts, ebenso die Behandlung des Haarschopfes im Nacken. Das volle Gesicht unter dem runden Helm und den an den Schläfen vorquellenden Locken erinnert an das Gesicht der Athena Parthenos des Phidias. Der Wurf des Mantels und die Darstellung des feingerippten Chitonstoffes findet an Figuren jener Zeit die besten Parallelen. Nach Allem war die Originalstatue ein älteres Vorbild der sogen. Athena Giustiniani im Vatican (Helbig, Führer I No. 51). Zweifelhaft ist dagegen, ob auch die Attribute der Hände bei diesem Original die gleichen waren wie bei unserer Statuette, die durch dieselben zu einer Athena Hygieia gestempelt werden soll.

Heydemann S. 79 No. 12.

252 (1). **Knabenporträt.**

Gute Arbeit etwa des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts.

253 (9). **Statuette des Herakles.**

Der Held steht aufrecht da, kenntlich an dem Löwenfell, das den Kopf bedeckt. In der Rechten hält er ein Trinkhorn, in der Linken einen Apfel (?). Die Statuette ist ein etruskisches Werk, griechischen Vorbildern aus dem fünften Jahrhundert nachgebildet.

Galleria di Firenze Serie IV Vol. III tav. 112 S. 19.

254 (4). **Kleine Gruppe eines Jünglings und eines Pferdes.**

Die aufserordentlich gut gearbeitete Gruppe stand einst nach Analogie entsprechender Gruppen auf der Höhe eines Candelabers zwischen den vier nach auswärts ragenden Spitzen, die die Lichter hielten. Der Jüngling will augen-

scheinlich das Pferd bändigen, doch ist seine Stellung nicht ganz verständlich.

Rendiconti della R. Acad. d. Lincei III S. 275 ff. (Milani).

In dem oberen Fache links:

255 (11). **Statuette des Perseus.**

Der Held kniet in lebhafter Bewegung nach links hin. Er ist kenntlich an dem beflügelten Hut, den Flügelschuhen und der Harpe in der zurückgestreckten Linken. Undeutlich ist Attribut und Bewegung der Rechten, abweichend von griechischen Darstellungen der Rock. Etruskische Arbeit des vierten Jahrhunderts.

Mon. d. J. 1856 S. 101 f. T. XXII.

In den Pulten an den Wänden liegen noch eine Anzahl Spiegel, zum Teil mit erhaltenen Griffen von Knochen. Dann andere Gegenstände aus Knochen, teils zur Ornamentierung von Holzkästen (Einlege-Arbeit), teils zum täglichen Gebrauch (Kämme) oder zum Spiel (Würfel) bestimmt. Zu beachten ist in der Mitte die sehr gut gearbeitete Statuette eines Pygmäen, der einen erlegten Kranich schultert (vgl. S. 223).

Meyer bei Winckelmann, Gesch. d. K. III S. 101 Anm. 5 (Donaueschingen).

Unter den Figuren, welche links über den Pulten stehen, beachte man

256. Bronzestatuette eines stehenden Hermaphroditen.

Erg. l. Fuſs mit halbem Unterschenkel.

Über das Allgemeine vergleiche man die Ausführungen zu Nr. 141.

Die plump gearbeitete und in weichlichen Formen gehaltene Statuette stimmt in allen wesentlichen Zügen mit einer sehr schönen Marmorstatue des Berliner Museums (Beschreibung No. 192) überein, nur ist das Standbein gewechselt. Drei weitere fragmentierte Repliken des Körpers und eine Wiederholung des Kopfes sprechen für die einstige Berühmtheit des zu Grunde liegenden Originales, welches aller Wahrscheinlichkeit nach von demselben Material ge-

arbeitet war, wie unsere Statuette, so dafs wir uns bei der Berliner Figur, welche als Grundlage zu der Vergegenwärtigung des Originals dienen mufs, die gleichgültige Stütze mit Gewand neben dem Standbein fortzudenken haben.

Nach den einfachen, breiten Formen des Körpers, welche das Männliche viel mehr betonen als das Weibliche, nach den ruhigen Zügen des Antlitzes und der einfachen Behandlung der Haare kann das einstige Original keiner anderen Zeit angehören, als dem Übergang vom fünften zum vierten Jahrhundert.

Da uns nun überliefert ist, dafs ein Künstler Polykles einen berühmten Hermaphroditen aus Bronze gearbeitet habe, und da uns andererseits ein Polykles unter den Zeitgenossen des älteren Kephisodot genannt wird, so liegt es nahe, diese beiden Nachrichten mit unseren Beobachtungen zu combinieren und in dem Original, das der Berliner Statue und unserer Bronze als Vorlage gedient hat, den berühmten Hermaphroditen des Polykles zu erkennen.

Galleria di Firenze, Ser. IV Vol. II tav. 60 S. 16 ff. Über die Wiederholungen vgl. P. Herrmann in Roschers mythol. Lex. Sp. 2323 ff. Ebenda Sp. 2321 spricht H. über die Entstehungszeit der Hermaphroditenbilder und hält an der bisher gültigen Anschauung fest, dafs dieselbe nicht vor die hellenistische Epoche falle. Diese Ansicht ist dem stilistischen Charakter der Berliner Statue gegenüber unhaltbar. Ihr Typus ist von dem hellenistischen vollkommen verschieden. Die oben versuchte Rückführung der Figur auf Polykles jetzt auch bei Furtwängler, Über Statuencopieen (Abhandl. d. k. bayer. Akad. d. Wiss. I. Cl. XX. B. III. Abt.) S. 582 ff.

Über den Pulten rechts stehen vier ganz altertümliche Statuetten von Kriegern und ein Idol einer Göttin.

Martha, L'art étr. S. 506 Fig. 341 u. S. 319 Fig. 217.

Daneben eine entwickeltere Statuette eines Kriegers zu beachten; sie ist dem sogen. Mars von Todi ähnlich (Helbig, Führer II No. 313).

Über der Mitte der Pulte sind an der Wand einige Spiegel und Spiegelkapseln angebracht. Diese letzteren waren zur Aufbewahrung runder Spiegel ohne Griff bestimmt. Sie sind meist mit guten Reliefs geschmückt; ein besonders schönes Beispiel hier in der Mitte:

257. Spiegelkapsel mit Relief aus Corneto.

Die Darstellung ist von einem profilierten Rande umgeben, an dem sich oben das Scharnier befindet, das diese

Platte, den Deckel, mit der gröfseren Bodenplatte verbindet. An dem unteren Rande des Reliefs ragen zwei kleine Löwenköpfe vor; an ihnen war der Griff befestigt, der zum Heben des Deckels diente. Auf dem mittleren Rund selbst sehen wir rechts auf Felsen ein Mädchen sitzen, nach links gewandt, die Linke rückwärts auf den Felsen stützend. Ein Mantel umhüllt ihren Unterkörper und ist mit einem Zipfel unter der linken Achsel festgeklemmt. Auf ihrem Schofse sitzt ein Knäbchen, von der Rechten des Mädchens umfafst; es drückt mit beiden Händen ein volles Füllhorn an sich. Links lehnt ein Jüngling lässig an einer Stele, über die er sein Gewand geworfen hat; an ihrer Basis bemerken wir ein kleines Kerykeion. Links von ihm ragt aus Felsen eine Priapos-Herme hervor, und rechts neben seinem Haupt schwebt ein Vogel. Die Composition ist von grofsem Reiz, einfach und geschlossen, und füllt den gegebenen Raum vortrefflich. Sie ist denn auch im Altertum sehr beliebt gewesen; wir finden sie auf fünf Spiegelkapseln in Etrurien wieder (vier davon ebenfalls aus Corneto; Fundort der fünften unbekannt), etwas verändert auf einer Terracotta-Büchse aus Canossa (Annal. d. J. 1884 T. d'agg. E); die Gruppe des Mädchen mit dem Kinde kehrt wieder auf den Reliefs von Calener Schalen (Benndorf, Gr. u. sic. Vasenb. T. LVII 9, S. 113 f.) mit der Abweichung, dafs der Knabe geflügelt ist, und mit der Zufügung eines zweiten Eroten.

In dem Mädchen haben wir sicher eine Nymphe zu erkennen; wir kennen den gleichen Typus auch statuarisch (vgl. No. 108). Der Jüngling ist durch das Kerykeion und durch seine Erscheinung als Hermes gekennzeichnet. Seine Anwesenheit schliefst die Deutung des Kindes auf Zeus mit dem Horn der Amalthea, die an und für sich möglich wäre, aus. Man hat das Kind ferner Dionysos genannt, aber dieser kommt nie mit dem Füllhorn vor. Wahrscheinlich ist es Plutos, der Reichtum, das Kind der Demeter, genährt von Eirene oder Kalligeneia. Ob indessen der Künstler unseres Reliefs bei der Nymphe an eine jener Göttinnen gedacht hat, ist zweifelhaft. Beide erscheinen auf allen anderen Bildwerken reicher gekleidet und mütterlicher. Der Inhalt des Bildes ist auch ohnedem klar: Hermes, der Gott der reichtummehrenden Thätigkeiten, der

Freund der Nymphen, wacht über die Pflege des kleinen Plutos bei einer jener waldbewohnenden, Segen und Nahrung spendenden Göttinnen. Zu diesem Zusammenhang pafst auch die Figur des Priapos. Sonderbar bleibt nur der Vogel, der nach den besser erhaltenen Exemplaren ein Adler zu sein scheint. Dieser könnte dafür sprechen, dafs in dem Kinde Zeus zu erkennen sei. Aber wir sahen schon vorher die Unmöglichkeit jener Deutung. Der Vogel wird ohne besonderen Gedanken zur Raumfüllung eingesetzt sein und nicht mehr zu bedeuten haben, als der Adler auf dem sogen. Amaltheatelief im Lateran (Helbig, Führer I No. 622). Die Erfindung unserer Composition ist griechisch und gehört in das dritte Jahrhundert. Die in Etrurien gefundenen Exemplare sind indes ohne Zweifel auch dort gearbeitet worden.

Heydemann S. 98 No. 62; Annal. d. J. 1884 S. 30 ff., T. d'agg. E, F. (v. Rohden); Röm. Mitt. 1890 S. 92 ff. T. IV (Milani).

Unter den kleinen Bronzen in den grofsen Wandschränken findet sich wenig Beachtenswertes. In dem Schrank rechts vom Arringatore sind männliche Statuetten, links von der Athena weibliche chronologisch geordnet (siebentes bis drittes Jahrhundert). Zwischen beiden Schränken steht auf einer besonderen Säule eine eigentümliche Gruppe eines Dionysos (?), der einen Knaben auf den Schultern trägt, über dessen Rücken und Kopf ein gebogener Schwanenhals mit mächtigen Flügeln aufragt; sie wird in der Mitte eines kleinen Kronleuchters gestanden und als Haken zum Aufhängen gedient haben. „Eine bestimmte mythologische Darstellung ist nicht beabsichtigt, sondern nur eine phantastisch-barocke Umwandlung eines tektonischen Gliedes.“ (Heydemann, S. 79 Nr. 13.)

Vom letzten Zimmer der Vasensammlung aus gelangt man links über den Treppenflur in das

Zimmer der kleinen Bronzen.

Auf der Säule gleich rechts neben der Thür

258. Statuette des Zeus.

Erg. die Basis.

Der Gott steht ruhig und fast gleichmäfsig auf beiden Füfsen; der rechte Arm ist gesenkt, die Hand fafst mit

energischem Griffe den Blitz. In der erhobenen Linken ist ein langes Scepter zu ergänzen. Ein leichter Mantel ist über die linke Schulter geworfen und um den Arm geschlungen. Das leicht zur Seite geneigte Haupt, dessen mächtiger Haar- und Bartwuchs mannigfach geordnet ist, umgiebt ein einfacher Reif. An den Füfsen trägt der Gott Sandalen. In allen Formen des mächtig durchgebildeten Körpers und Kopfes, in der ganzen Stellung und Haltung äufsert sich eine gewaltige, in sich ruhende Energie und männliche Thatkraft; desto schöner wirkt ein Zug von Milde in dem Ausdruck des Gesichtes und der leichten Neigung des Kopfes. Kein anderes Monument vermittelt uns so unverfälscht eine Vorstellung des höchsten Gottes aus der Zeit der Phidias, eine Vorstellung, die zugleich einen höchst charakteristischen Gegensatz zu dem Zeus-Bilde dieses Meisters selbst in Olympia darstellt. Dort thronte der Gott im weiten Mantel, eine Nike auf der Rechten tragend, das Antlitz gnädig gewährend zu den Sterblichen geneigt, das Ganze ein Inbegriff allumfassender Liebe und Weisheit.

Der klar und energisch stilisierte Körper setzt den Einfluſs des Polyklet auf die Entwickelung der griechischen Kunst voraus. Dagegen erinnert die Stellung der Füfse noch an ältere Weise (vgl. No. 1—4). Der Kopf schliefst sich (vor allem in der eigenartigen Behandlung des Haares) auffallend nahe an eine interessante Gruppe von Werken an, welche etwa der Mitte des fünften Jahrhunderts angehört. Das älteste Glied dieses Kreises, noch in starken archaischen Reminiscenzen befangen, ist eine bekannte Apollon-Figur (Kasseler Apoll; Abb. 47). In jeder Beziehung weiter entwickelt ist eine ebenfalls hierher gehörige, prachtvolle Pallas-Statue in Villa Albani (Helbig, Führer II No. 775); noch freier ist das Fragment eines weiblichen Kopfes, das trotzdem dem Apoll so ähnlich sieht, wie eine Schwester dem Bruder (hier in Florenz im Garten des Palazzo Corsini al Prato; Arndt-Amelung, E.-V. No. 320—322). An diese Werke schliefst sich denn auch unser Zeus an durch die auffallenden Analogien in Kopfbildung und Haarbehandlung, trotzdem seinen Körper eine weit reichere Ausbildung von dem unentwickelten Körper des Apollon unterscheidet. Die ganze Gruppe wird einer Schule, wenn auch nicht einem Künstler, angehören.

Unsere Bronze ist zwar sicher nicht das ursprüngliche

STATUE DES APOLLON IN CASSEL

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1897.

Original, doch eine griechische, ganz vorzügliche Arbeit. Die Figur ist, nach den häufigen Copien und Variationen zu schliefsen, in Rom sehr beliebt gewesen.

Die frühere Litteratur bei Amelung, Florentiner Antiken S. 7 ff. Danach Furtwängler, Meisterwerke S. 746 u.; Arndt-Amelung, E.-V. No. 547—549.

An der rechten Längswand in dem Glasschrank, in dem eine Anzahl antiker Lampen untergebracht sind, ist beachtenswert

259. Runder Schild mit Relief aus Silber.

Der Schild wurde im Jahre 1769 in der Nähe von Orbetello gefunden. Die Inschrift des Randes bezeichnet den in der Mitte sitzenden Mann als Fl. Ardabur Aspar, vir inlustris, comes et magister militum et consul ordinarius. Die kleine Figur neben dem Sitzenden wird in seiner Beischrift Ardabur iunior pretor genannt. Von den beiden oben in den Medaillons erscheinenden Brustbildern ist nach der Inschrift der Linke Ardabur, der Rechte Plinta. Die Namen dieser Männer sind uns auch sonst bekannt. Flavius Ardabur Aspar war ein Alane von Geburt; er spielte unter den Kaisern Valentinian III., Marcian und Leo eine sehr bedeutende Rolle, nicht nur als Feldherr. Im Jahre 434 wurde er zum ersten Male consul ordinarius im Westreich; zugleich wurde sein ältester Sohn, der damals noch ein Kind war, Prätor. Deshalb sehen wir Vater und Sohn neben einander auf dem Schilde, der demnach in eben diesem Jahre gearbeitet worden ist. Der Vater erhebt mit der Rechten ein Tuch (mappa); ein solches mufsten die Vorsitzenden der Circusspiele erheben und in die Bahn schleudern, um damit das Zeichen zum Anfang der Rennen zu geben (vgl. Helbig, Führer I No. 562). Vater und Sohn sind im Jahre 471 in Konstantinopel auf Befehl des Kaisers ermordet worden. Von den beiden Brustbildern oben mufs das linke den Vater des Aspar (Consul a. 427) darstellen. Plinta (Consul a. 419) dagegen war ein Gothe von Geburt und vielleicht der Schwiegervater des Aspar. Von den beiden Figuren neben der Mittelgruppe ist die linke sicher Roma, kenntlich an dem Amazonengewande, Helm, Speer und Weltkugel. Die rechte Figur mit Ährenkranz, Strauſs

und Speer giebt einen Typus wieder, den wir am häufigsten für Alexandrien, aber auch für andere nord-afrikanische Städte, besonders Carthago angewendet finden (Strzygowski, Kalenderbilder, Jahrb. d. J., I. Ergänzungsheft S. 29, T. V). Carthago ist denn auch hier gemeint. Die Figur erinnert uns daran, dafs Aspar sein Consulat erhielt, nachdem er mit einer orientalischen Flotte dem Bonifacius in Afrika gegen die Vandalen zu Hülfe gekommen war (a. 431). Er war zuerst zwar besiegt worden, hatte sich dann aber doch bis 434 in der Provinz gehalten. Auf diese Waffenthat sollen wohl auch die Schilde und Lanzenspitzen deuten, die wir unter dem Podium dargestellt sehen.

Der Schild hat an der Rückseite einen runden Fufs. Trotzdem wird er nicht bestimmt gewesen sein, wie ein Teller zu liegen, sondern aufgehängt zu werden in einer Kapelle oder im Hause des Consuls.

Die ältere Litteratur bei Pauly (Wissowa), Real-Encyclopädie Sp. 606 ff. (Seeck).

Rechts davon beachte man den Teil eines Möbels oder Gerätes aus Bronze mit Intarsia aus Silber. Dargestellt ist eine Jagd.

Vgl. Helbig, Führer I No. 549—50.

In der Ecke befindet sich ein zur Zeit leerer Glasschrank. In ihm sollen Teile von Bronzegeräten (Candelaber) aus römischer Zeit untergebracht werden.

Links daneben ist ein Baumstamm aus Bronze aufgestellt (gefunden in Livorno); aus einem Astloch schlüpft eine kleine Schlange. Seine Äste haben auch ursprünglich als Halter von Hängelampen gedient (die jetzt daran hängenden Lampen sind nicht mit dem Stamm zusammen gefunden). In der Ecke links steht ein Glasschrank, in dem Waagen und Gewichte aus römischer Zeit vereinigt sind. An der linken Wand sind zwei Bronze-Inschriften angebracht. Auf der einen (rechts; 1675 in Canusium = Canosa gefunden) sehen wir eine Liste sämtlicher Mitglieder des Senats (Decurionen) von Canusium, angefertigt auf Befehl der Duumviri (Consuln) M. Antonius

STATUE DES HYPNOS IN MADRID

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN 1897.

Priscus und L. Annius Secundus, als in Rom L. Marius Maximus und L. Roscius Aelianus Consuln waren (a. 223 n. Chr.).

Mommsen, Inscriptiones Regni Neapolitani Latinae No. 635.

Die andere Inschrift wurde im Jahre 1558 auf dem Quirinal gefunden. Sie berichtet uns von einem Beschlufs des Senates von Ferentinum, gefafst am 19. November 101 n. Chr., das Municipium unter die Clientel des römischen Senators P. Pomponius Bassus zu stellen, den der Kaiser Trajan zum praefectus alimentorum ernannt hatte, d. h. zum Verwalter von Geldern, die zur Unterstützung armer Kinder bestimmt waren. Auf diese Institution wird in der Inschrift denn auch deutlich angespielt.

Corpus Inscriptionum Latinarum VI, No. 1492.

Vor der Wand steht rechts auf einer Säule eine plumpe Statuette des kleinen, schlangenwürgenden Herakles.

Galleria di Firenze, Ser. IV, Vol. II, T. 69; vgl. Roscher, mythol. Lex. Sp. 2223.

Links daneben ein Glasschrank; darauf

260. Statuette des Schlafgottes Hypnos.

Erg. r. Arm. Kopf war gebrochen.

Die Ergänzung hat das Richtige getroffen. Mit weiten Schritten eilt der Gott des Schlafes schwebend über die Erde, mit leicht geneigtem Antlitz herabschauend auf die Sterblichen, über die er aus seinem Horn den wohlthätigen Zauber des Schlafes ausgiefst. Leise regen sich die Schwingen um seine Schläfen. In der gesenkten Linken trägt er den Mohnzweig.

Etwas Unfafsbares packt uns immer aufs Neue vor dieser Schöpfung des griechischen Genius: wie war es möglich, dafs sich aus einer Personification eine Gestalt entwickeln konnte, so durch und durch überzeugend in ihrer Lebendigkeit! — Die Arbeit unserer Statuette ist ziemlich plump. In der Nähe von Perugia ist eine wundervolle, lebensgrofse Copie des Kopfes aus Bronze, jedenfalls eine griechische Arbeit, gefunden worden. Die vollständigste Vorstellung des ursprünglichen Origi-

nales vermittelt uns eine schöne Marmorstatue in Madrid, die wir umstehend abbilden (Abb. 48). An ihr wird uns klar, dafs die Schöpfung der Zeit des Praxiteles und Skopas angehört, wenn sie sich auch im Einzelnen mit den Werken beider Künstler nicht vergleichen läfst. Sie gehört einem gröfseren Kreise von Werken an, deren schönstes die Aphrodite von Capua in Neapel, das Vorbild der Venus von Milo, ist. Wir kennen den Namen des Schöpfers dieser Werke nicht oder können ihn doch unter den uns bekannten Künstlernamen nicht bestimmen.

Galleria di Firenze Ser. IV Vol. III tav. 138 S. 130; vgl. Brunn, Griechische Götterideale S. 27 ff.; Furtwängler, Meisterw. S. 648 ff.; S. Reinach, Bronzes figurés de la Gaule Romaine S. 104 ff. No. 102.

Unter den verschiedenen, in den oberen Fächern des Schrankes befindlichen Bronzestatuetten beachte man besonders im zweiten Fach von oben rechts:

261. Kleine Replik der Stadtgöttin von Antiochia am Orontes.

Unter der Figur ist ein grofses Loch im Felsen.

Heydemann S. 78 No. 10.

In dem Fach darunter in der Mitte:

262. Kleine Replik derselben Figur.

Der r. Arm ist an dem Gewandrand abgebrochen.

Heydemann S. 78 No. 9.

Wir geben die besterhaltene Replik der gleichen Figur in Abb. 49 wieder, eine Marmorstatuette des Vatican (Helbig, Führer I No. 375). „Die Göttin sitzt, der Localität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen, und zu ihren Füfsen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flufsgott Orontes als Jüngling.“ Bei der erstgenannten unserer Statuetten war dem Loch im Felsen ehemals auch die Halbfigur des Orontes eingefügt; bei dem anderen Exemplar scheint der Flufsgott gefehlt zu haben. „Die Mauerkrone charakterisiert die Stadtgöttin, Ähren in der Rechten die Fruchtbarkeit der Gegend.“ Auch bei der besser erhaltenen der hiesigen Wiederholungen bemerkt man in der Hand den Rest des Straufses von Ähren. „Die Bewegung der Göttin ist so motiviert, dafs die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fufs ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Armes, während der linke, dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt.“ „Durch die Bewegung der Figur, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung.“ (Brunn, Künstlgesch. I S. 412.) Von dem Reiz dieser Composition ist allerdings in unseren

STATUE DER TYCHE VON ANTIOCHIA IN ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1897.

Statuetten nicht viel übrig geblieben, aber sie haben einen Vorteil vor der sonst so viel schöneren Marmorreplik im Vatican: sie tragen den zugehörigen Kopf ungebrochen, während der Kopf, den jene trägt, vielleicht antik ist, aber keinesfalls zu der Figur gehört (er sitzt mit Schnitt auf). An diesen Köpfen bemerken wir eine Behandlung der Haare in einzelnen Strähnen, die auch in sich gewunden sind, wie wir sie in der raffiniertesten Ausbildung an den Köpfen des pergamenischen Altarreliefs sehen (vgl. No. 151). Wir lernen also daraus, dafs diese Art der Haarbehandlung schon um 300 v. Chr., wenn auch zunächst jedenfalls in bescheidener Art, in Aufnahme kam, denn der Schöpfer des Originals unserer Statue war Eutychides, ein Schüler des Lysipp.

Die ältere Litteratur bei Helbig a. a. O. Danach Röm. Mitt. 1893 S. 188 ff. T. V u. VI (Preger). Ähnliche Haarbehandlung an einem Herakopf der Villa Ludovisi (Helbig, Führer II No. 874), welcher fast ganz mit dem Kopf einer Bronzestatuette derselben Göttin in Wien (Overbeck, Kunstmythol., Hera T. I 1) übereinstimmt.

Rechts neben der oberen der eben genannten Statuetten steht

263. Statuette eines Ringers (Lottatore).

Die äufserst lebhaft bewegte Figur stammt aus einer Gruppe. An ihrem r. Ellenbogen hat sich die linke Hand des Gegners erhalten, an dem r. Knie ein Ansatz. Der Jüngling drängt mit aller Anstrengung vorwärts und scheint seinen Gegner von unten um die Hüften fassen zu wollen. Auf dem Kopfe trägt er eine ganz eng anliegende Kappe, die unter dem Kinn festgebunden ist und die Ohren frei läfst. Eine ganz entsprechende Bedeckung findet sich an dem Kopf einer Bronzestatuette (Collection at Goodrich Court), Diomedes genannt. Nur in einem Punkte abweichend ist die Kappe, die ein Athlet auf einem griechischen Votivrelief im Conservatoren-Palast trägt (Helbig, Führer I No. 590); hier liegt einer der Halteriemen unter dem Kinn, ein anderer unter dem Munde. Eine ähnliche Kopfbedeckung trägt ein Athlet auf einer streng rotfigurigen Schale in München (Arch. Ztg. 36 T. 11). Sie gehörte also entschieden zu der Ausrüstung der Athleten in der Palästra, und unsere Statuette scheint dafür zu sprechen, dafs eine derartige Kappe speciell beim Ringkampf getragen wurde, wohl um das Erfassen der Haare während des Kampfes unmöglich zu machen.

Die Arbeit der Statuette ist aufserordentlich gut und lebendig.

Galleria di Firenze, Ser. IV, Vol. III, T. 124; der Kopf der „Diomedes"-Statuette zuletzt bei Guhl u. Kohner (Engelmann), Leben der Griech. u. Röm. S. 382, Fig. 507 a.

In den unteren Fächern des Schrankes liegen einige Bronzestempel aus römischer Zeit.

Links neben dem Schrank auf einer Säule:

264. Statuette einer Amazone.

Erg. beide Arme und die Basis. Das r. Bein war am Gewandrand und über dem Knie, das l. Bein am Knöchel gebrochen. Bei der Zusammensetzung hat der l. Fufs gelitten; die beiden kleineren Zehen fehlen.

Die Statuette ist eine kleine Wiederholung der verwundeten Amazone des Polyklet. Der rechte Arm war ursprünglich nicht so hoch erhoben, wie der ergänzte, und die Hand ruhte auf dem Scheitel, wo sich noch ein Ansatz erhalten hat. Der linke Ellenbogen stützte sich auf eine Stele oder einen Stamm (letzteres natürlicher für die in der Schlacht verwundete Kriegerin). Die Wunde unter der rechten Brust, welche alle Marmorcopien zeigen, suchen wir an unserer Statuette vergebens; sie ist wegen der Kleinheit des Ganzen fortgelassen. Dagegen verdient unser Exemplar eine besondere Beachtung, weil es allein von allen Repliken ebenso, wie das Original, aus Bronze gearbeitet ist.

Heydemann S. 77 No. 3; Jahrb. d. J. 1886 S. 16 G. u. 30 ff. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 286 ff.

In dem Glasschrank in der Mitte beachte man an der Fensterseite unten

265. Statuette des Serapis.

Beide Arme waren gebrochen, sind aber antik; ebenso der l. Fufs. Zwei Glieder am Ringfinger der r. Hand fehlen.

Die gut gearbeitete Statuette giebt einen häufigen Typus des Unterweltgottes Serapis wieder. Die Rechte ist segnend erhoben; die Linke mufs ein Scepter gehalten haben. Der Wurf der Gewandung ist aufserordentlich reich

und schön. Auf dem Kopfe trägt er den Kalathus, ein Symbol des Reichtums an Keimen und Kräften, die aus der Unterwelt ans Licht drängen und gleichsam von den Göttern der Tiefe auf ihrem Haupt emporgetragen werden.

Galleria di Firenze Ser. IV Vol. I tav. 20 S. 45; Overbeck, Kunstmythologie, Zeus S. 314 No. 15; Michaelis im Journal of Hell. Stud. VI S. 297.

Darüber:

266. Statuette einer schlafenden Erinys.

Erg. der ganze Sitz.

Eine Frau in Chiton und Mantel, mit aufgelösten Haaren, stützt sich müde mit der rechten Hand auf ihren Sitz, während das Haupt mit geschlossenen Augen auf die rechte Schulter sinkt. Eine Schlange, die sich um den linken Arm windet, bezeichnet die Dargestellte als Erinys. Ermüdet ist sie auf der Jagd nach einem Verbrecher in Schlaf gesunken.

Der Stil unseres Werkchens ist altertümlich streng und weist auf ein griechisches Original aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts. In dieselbe Zeit paſst auch die Art der Darstellung der Erinys in Kleidung, Haaren und Attribut; ganz analog erscheinen die Erinyen auf Reliefs von Argos aus eben jener Zeit. Der argivischen oder doch peloponnesischen Kunst kann man das Original unserer Statuette auch wegen ihres Stiles am wahrscheinlichsten zuschreiben.

Abgebildet bei Clarac Pl. 749 A, 1805 A.

Unter den Figuren der rechten Längsseite beachte man zwei kleine Wiederholungen des ausruhenden Herakles von Lysipp (Galleria di Firenze Ser. IV Vol. III tav. 110 u. 111 S. 29, vgl. No. 40 u. 186), an der linken Seite aufser einer Aphrodite, die sich den Cestus (Busenband) umlegt (Galleria di Firenze Ser. IV Vol. I tav. 21 S. 53; vgl. O. Müller, Handbuch § 377, 5) rechts oben:

267. Statuette des Hephästos.

Erg. l. Arm.

Der Gott, kenntlich an der Handwerker-Kappe, steht

auf dem rechten Bein, das linke ein wenig zurückgesetzt, und hat die rechte Hand nachdenklich an den Mund gelegt. In der gesenkten Linken hielt er ein Werkzeug, wahrscheinlich den Hammer. Er sinnt über ein neues Kunstwerk nach. Das nachdenkliche Innehalten in der Bewegung ist vortrefflich ausgedrückt.

Der Körper ist von einer Schlankheit und Beweglichkeit, die nichts mehr von dem Bilde ahnen läfst, das uns Homer von dem umherkeuchenden Schmied mit den breiten Schultern und den schwachen, hinkenden Beinen entwirft. Die Entstehung der Figur ist vor dem dritten Jahrhundert, d. h. vor dem Auftreten des Lysipp, nicht denkbar. In ihren Formen und ihrer Bewegung spüren wir die Wirkung seiner Schöpfungen.

Heydemann S. 77 No. 1; Röm. Mitt. 1892 S. 166 ff. (Mayer).

Zimmer des Idolino.

In der Mitte des Zimmers steht

268. Bronzestatue des sogen. Idolino.

Der r. Arm war gebrochen. Die Augen und der Belag der Lippen (Silber oder Gold) fehlen.

Vor uns steht ein Knabe im Alter von etwa vierzehn Jahren; schon hat sich sein Wuchs schlank und ebenmäfsig entwickelt, aber noch nirgend sehen wir die Spuren anstrengender Arbeit; zart und kräftig zugleich, wie eine junge Tanne, ragt sein Körper empor. Ungezwungen ist der Anstand seiner Haltung, seiner selbst nicht bewufst; in dem leise geneigten Antlitz aber lebt noch die träumerische Scheu jenes Blüten-Alters, das sich gern, wie eine Knospe, in sich selbst verschliefst.

Fest und gleichmäfsig ruhen beide Füfse auf dem Boden; das rechte Bein trägt die Hauptlast des Körpers, dessen Formen, bei aller knabenhaften Zartheit fest gefügt, den Gegensatz von Anspannung und Lösung klar und einfach zur Geltung bringen. Der linke Arm hängt ruhig herab; ganz herrlich ist die ausdrucksvolle, leichte Beugung in allen Gelenken, durch die dieser Arm so wundervoll lebendig wirkt, im Gegensatz zu dem rechten Arm und

seiner Hand, die leider bei der Zusammensetzung und wohl schon vorher recht gelitten haben. Die rechte Hand hat einst eine flache runde Schale gehalten, wie sie zu den Spenden am Altar gebraucht wurden. Das Gesicht senkt sich mit ernstem Ausdruck nach dieser Seite. Der Knabe ist also am Altar stehend und spendend gedacht.

Wie die Figur sich als ein Meisterwerk in allen allgemeinen Zügen darstellt, so ist sie es auch in allen Einzelheiten. Wohin der bewundernde Blick auch gleitet, überall findet er Gelegenheit, über die bis ins Feinste und Kleinste sich erstreckende Meisterschaft zu erstaunen. Auch der Guſs ist von der gröſsten technischen Vollendung. Kein Zweifel: die Statue ist ein griechisches Originalwerk bester Zeit. An dieser Überzeugung kann uns der Fundort der Figur nicht irre machen; sie wurde im October des Jahres 1530 in Pesaro ausgegraben. Man stieſs zugleich auf die Reste eines Gebäudes, das dem alten Pisaurum angehört haben muſste. Mit der Statue wurde auch die runde, profilierte Basisplatte gefunden, welche, ihrer Form nach römisch, eine andere Technik und Patina zeigt als die Figur selbst. Dadurch wird es klar, daſs die Statue in römischer Zeit aus Griechenland entführt worden ist, in Pisaurum neu aufgestellt wurde und dort die runde Basis erhielt. Da die Füſse keine Sohlen haben, ist es sicher, daſs die Figur einst, wie es in Griechenland die Regel war, auf einer steinernen Basis mit Bleiverguſs befestigt war.

Das kurzgelockte Haar, die ganze einfache Erscheinung des Knaben, der ohne Rücksicht auf die Aufsenwelt nur für sich selbst existiert, der Mangel jedes bezeichnenden Attributes machen es zweifellos, daſs wir einen Sterblichen vor uns sehen, und zwar einen jugendlichen Athleten, dargestellt in dem Moment, da er eine Spende auf dem Altar eines der Götter der Palästra ausgieſst. In den Palästren standen Altäre des Hermes, des Herakles oder des Eros, der Götter der Gewandtheit, Kraft und jener Liebe, die die Bürger verbindet und zu edlem Thun entflammt. In einer Palästra wird denn auch die Figur ursprünglich

gestanden haben zum Ruhm eines Knaben, der im Agon gesiegt hatte.

Seine Entstehung verdankt das Werk einem Künstler des fünften Jahrhunderts. Die einfache, breite, flächenhafte Form des Körpers, die breite Brust, die feste Einfügung der Beine in die Hüften, das Gröfsenverhältnis der einzelnen Körperteile, die einfache Stilisierung der Haare — all das sind untrügliche Zeichen für die Zeit des Phidias und Polyklet. An die Köpfe der Statuen des Polyklet erinnert denn auch der Kopf unserer Figur in der Anlage des Schädels, der breit gelagerten Stirn, dem breiten Rücken der wenig vortretenden Nase und dem kurzen, etwas stumpfen Kinn. Dabei lassen sich Abweichungen und Annäherungen an das attische Ideal des Myron nicht verkennen, aber sie treten zurück gegenüber der überall deutlichen polykletischen Grundlage.

Stärker sind die Abweichungen von polykletischer Art im Körper und vor allem in der Stellung der Beine. Der Idolino hat noch die bescheidenere, einfachere Art der Beinstellung, wie sie vor Polyklet allgemein üblich war, die aber auch durch sein Auftreten durchaus nicht beseitigt worden ist. Nach alledem dürfen wir in der Figur das Werk eines Künstlers erkennen, der in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts lebte und sowohl von Polyklet als von den gleichzeitigen attischen Meistern beeinflufst war. Einen Namen können wir nicht nennen.

Die schöne viereckige Basis ist alsbald nach der Auffindung der Figur wahrscheinlich in Mantua gearbeitet worden. Da man den Knaben damals für einen Dionysos hielt, wurde sie mit Rebengewinden geschmückt. Auf der Vorderseite aber lesen wir den Vers:

Ut potui huc veni Delphis et fratre relicto.

Wer mit dem Bruder gemeint ist, sagt uns die zuerst beabsichtigte Fassung:

Ut potui huc veni Febo Delphisque relictis.

Dionysos habe seinen Bruder Phöbos und Delphi, wo er zugleich mit jenem verehrt wurde, verlassen, um hierher zu kommen. Die Statue stand bis gegen 1633 in der Villa der

Herzöge von Urbino auf Monte Imperiale bei Pesaro. Der Finder hatte sie sofort seinem Fürsten zum Geschenk gemacht. Dann kam sie bei Gelegenheit der Vermählung einer Nichte des letzten Rovere mit Ferdinand II., Grofsherzog von Toscana, nach Florenz.

Wir erfahren zuerst aus dem Jahre 1779 als übliche Bezeichnung der Figur l'Idolo.

Kekulé, Über die Bronzestatue des sogen. Idolino, 49. Berliner Winckelmannsprogramm; Furtwängler, Meisterwerke S. 497 ff.; Brunn-Bruckmann, Denkm. T. 274-277; Reber-Bayersdorfer, Kl. Sculpturenschatz T. 2.

Man betrachte nun zunächst an der Rückwand rechts

269. Torso eines Jünglings.

Gefunden in Livorno.

Auch hier sehen wir ein Originalwerk griechischer Kunst vor uns, das in noch älterer Zeit entstanden ist, als der Idolino. Leicht wird ein vergleichender Blick die gröfsere Gebundenheit und Starrheit in diesem Torso erkennen. Man vergleiche z. B., wie viel weniger hier der Körper durch das einseitige Ruhen auf dem einen, hier dem linken Bein beeinflufst wird. Auch sind die Schultern noch von unverhältnismäfsiger Breite. Bewundernswert ist indessen die grofse, echt monumentale Anlage des Ganzen auch innerhalb der Schranken des Stiles.

Das Werk stammt von der Wende des sechsten zum fünften Jahrhundert und ist ein Zeitgenosse der Giebelsculpturen vom Athena-Tempel in Ägina (jetzt in der Glypthotek in München). Zu diesen steht er in einem gewissen Gegensatz. Die äginetischen Künstler geben den ganzen Bau des Menschen in Knochen, Muskeln und Sehnen mit absichtlicher Härte und Schärfe; in ihren Werken äufsert sich ein unablässiges, tiefernstes Streben, über den Organismus des Menschen klar zu werden nnd das Neugelernte mit voller Deutlichkeit zur Darstellung zu bringen. An unserem Torso vermissen wir zwar das Verständnis des Einzelnen nicht, aber das Interesse ist nicht so ausschliefslich darauf gerichtet; die einzelnen Muskelpartien sind weicher

mit einander verbunden, und der Künstler geht mehr auf eine Wirkung im Grofsen aus. Die Ägineten waren die rastlosen Pioniere; die Errungenschaften ihres Strebens wurden von den Künstlern des übrigen Hellas verwertet; die Vereinigung der einzelnen Richtungen erst machte die höchste Entwicklung möglich.

Meyer bei Winckelmann, Gesch. d. K. V S. 91 Anm. 1 (Donaueschingen); Kalkmann im Jahrb. d. J. 1892 S. 132 ff. Fig. 5; Furtwängler, Meisterwerke S. 676.

Links an derselben Wand:

270. Kopf eines Pferdes.

Die Augen waren eingesetzt. Zügel und Zaumzeug fehlen jetzt. An der Mähne unten ein Loch.

Der Kopf ist einer der schönsten Pferdeköpfe, die uns aus dem Altertum erhalten sind. Er wird von einem Viergespann stammen. Seine Arbeit ist ganz vortrefflich und verliert sich nirgends in Kleinlichkeiten.

An der hier anstofsenden Wand sind vier gute Porträtköpfe aus Bronze aufgestellt. Alle vier sind im Meer bei Livorno gefunden. Die Gleichheit an Gröfse, Arbeit und Zuschnitt des Bruchstücks beweist ihre Zusammengehörigkeit. Am meisten rechts:

271. Kopf eines unbekannten Griechen.

Die Nationalität ist kenntlich an Haar- und Barttracht, sowie am Typus des Gesichtes.

272. Kopf des Homer.

Der Kopf giebt den bekannten Typus des blinden, gottbegeisterten Rhapsoden der Vorzeit wieder, eine der grofsartigsten Idealschöpfungen der griechischen Kunst. Dargestellt ist der Moment, in dem der Sänger, ergriffen von der Gewalt seiner Phantasien, zu singen beginnt. In allen Zügen des verwitterten Kopfes äufsert sich seine gewaltige Erregung; am ergreifendsten aber wirken die erloschenen Augen, die sich weit geöffnet nach oben richten, traumhaft ins Leere starrend, innerlich erleuchtet von der

Fülle glänzender Erscheinungen, wie sie einst, in grauer Vorzeit, auf Erden gewandelt.

Vgl. Arndt-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts, Text zu T. I; Bernoulli im Jahrb. d. J. 1896 S. 161 No. 8.

273. Kopf eines unbekannten Griechen.

Repliken in Villa Albani, Neapel, Berlin (No. 313) und Sanssouci.

274. Kopf des Sophokles.

Der Kopf giebt das Porträt des Tragikers in der gleichen Auffassung wieder, wie die herrliche Statue im Lateran; nur sehen wir den Dichter hier in etwas vorgerückterem Lebensalter. Wir sehen in diesem Kopf mehr den ernsten Dichter des Ödipus voll tiefer Gedanken, als, wie dort, den liebenswürdigen, kraftvollen Dichter der Antigone in der Blüte der Jahre.

Vgl. Helbig, Führer I No. 656.

Da die vier Köpfe zusammengehören, bildeten sie augenscheinlich einst den Schmuck einer am Meer bei Livorno gelegenen antiken Villa. Der Sinn der Nebeneinanderstellung von Homer und Sophokles ist ohne Weiteres klar. Es liegt deshalb nahe, auch in den beiden anderen Porträts berühmte Vertreter bestimmter Litteraturgattungen zu vermuten. Doch ist es bisher nicht gelungen, sie zu benennen.

An der hier anstofsenden Wand rechts vom Fenster:

275. Porträtkopf einer Römerin aus Bronze.

Gute Arbeit. Die Frisur findet sich am ähnlichsten bei Faustina d. Ä. (a. 105—141 n. Chr.) wieder, der Gemahlin des Antoninus Pius.

An der Eingangswand zunächst der Thür:

276. Kopf des Tiberius aus Bronze.

Mäfsige Arbeit.

277. Weiblicher Porträtkopf aus Bronze.

Der Kopf ist ein römisches, stark idealisiertes Porträt und gehörte jedenfalls zu der Statue einer Kaiserin unter

dem Bilde einer Gottheit. Man bemerkt reichliche Spuren von Vergoldung. Die Formen sind weichlich und unbestimmt.

278. Kopf des Antinous.

Gute Arbeit. Vgl. No. 161.

In den übrigen Räumen des Obergeschosses befindet sich die aufserordentlich schöne und reiche Sammlung von ägyptischen Altertümern. Es liegt nicht in der Absicht unseres „Führers“, auch hier eine Anleitung im Einzelnen zu geben. Ein aufmerksamer Blick wird hier auch ohne eine solche viel des Interessanten und Bewundernswerten finden. Nur im Allgemeinen sei auf folgendes hingewiesen. In dem ersten Zimmer zunächst dem Bucchero-Saal steht die Reconstruction eines Wagens, der in der Form den griechischen Wagen ganz analog ist. In demselben Zimmer beachte man an der Rückwand rechts Toilettengeräte und darunter Sandalen, in einem anderen Schrank sehr schöne, feine Zeuge; auch diese Dinge sind den in Griechenland üblichen gleich; besonders interessant sind deshalb die Zeuge. In dem folgenden Zimmer werden rechts besonders schöne Alabastergefäfse aufbewahrt; in dem Schrank gegenüber steht die S. 201 Anm. erwähnte mykenische Pyxis.

In dem letzten Zimmer sind Gegenstände aus griechisch-römischer Zeit vereinigt. Man beachte in dem grofsen Schrank an der Rückwand ein gemaltes Mumienporträt (2. Jahrh. n. Chr.).

Nicht uninteressant ist es, sich den fundamentalen Gegensatz zwischen etruskischer und ägyptischer Kunst klar zu machen, wozu hier die beste Gelegenheit ist. Dieser Gegensatz ist noch viel entschiedener, als der zwischen der etruskischen und der griechischen Kunst, denn der ägyptische Künstler betont noch weit stärker und ausschliefslicher als der griechische die feste architektonische Grundlage des Körpers, den Knochenbau. Dagegen tritt bei ihm das dem Wechsel unterworfene

weiche Fleisch und die verhüllende Kleidung fast ganz zurück. Bei den Etruskern verliert sich das Knochengerüst ganz unter dem in üppiger Fülle wiedergegebenen Fleisch und der reichen Gewandung. Bei den Ägyptern bestand ein fester Kanon der Proportionen; sie schematisierten die Natur. Bei den Etruskern finden wir keine Spur von systematischer Schulung; ihr auf das äufserlich Individuelle gerichteter Sinn widerstrebt jeder Schematisierung.

Auch dem Ägypter hat der Sinn für das Individuelle nicht ganz gefehlt; wir finden ihn besonders stark in einigen der ältesten Figuren, in ihren Porträtköpfen, einigen Gruppen, welche Beschäftigungen aus dem Leben darstellen, und vielen Wandgemälden; aber nie durchbricht dieser Sinn jene Schranke, die ihrem künstlerischen Empfinden durch die Gewöhnung an die Berücksichtigung des Kanon und die einseitige Betonung der architektonischen Grundform des Menschen gezogen war. Bei dem Etrusker gab, wie wir gesehen haben, ausschliefslich der Sinn für das Individuelle dem ganzen künstlerischen Schaffen seine besondere Richtung.

Ein plastisches Kunstwerk wird um so wohlthätiger auf den Beschauer wirken, je einfacher, ruhiger und klarer zugleich sich die Bewegungen der Figuren innerhalb eines fest umschreibbaren ideellen Raumes entwickeln; vollends ist eine wahrhaft monumentale Wirkung ohne diese Einordnung der Composition in einen cubischen Raum nicht möglich. Dieses Gesetz finden wir ebenfalls mit der Starrheit des Schematismus bei den Ägyptern befolgt; gar nicht berücksichtigt ist es bei den Etruskern.

Die plastische Kunst der Ägypter entwickelte sich im strengen Anschlufs an die Architektur; die meisten von ihren Figuren dienten entweder geradezu als architektonische Glieder, oder sie bildeten doch im Zusammenhang mit Gebäuden ein grofses architektonisches Ganzes. Daher zumeist erklärt es sich, dafs man ihnen möglichst vollkommen die Form architektonischer Teile liefs. Aber noch etwas Anderes ist zu bedenken: Der Stein, der den ägyptischen

Künstlern für ihre grofsen Werke zur Verfügung stand, war der harte Porphyr oder Granit. Mit einem solchen Material konnte sich keine frei bewegte Plastik entwickeln. Man liefs den Steinen möglichst die ursprüngliche cubische Form, man componierte die Figuren so, dafs man möglichst wenig Stein zu entfernen hatte. Beide Gründe haben die ägyptische Kunst zwar in engen Grenzen gehalten, haben es aber zugleich bewirkt, dafs den ägyptischen Werken trotz aller Starrheit niemals eine monumentale Wirkung fehlt.

Blicken wir hingegen auf Etrurien, so finden wir die Plastik entweder ohne jeden Bezug zur Architektur, oder nur als äufserlich decoratives Element verwendet. Vor allen Dingen aber ist hier der Mangel eines passenden Steines bedeutsam für die Entwickelung geworden. Der Marmor von Carrara wurde den Etruskern erst spät bekannt; ebenso augenscheinlich der Alabaster von Volterra, der auch an sich nicht geeignet für gröfsere Werke ist. Sonst finden wir an bildsamen Stoffen nur Tuff, Sandstein (pietra fetida) und vor allen Dingen Thon, dessen weiche Masse dem Künstler keine Beschränkung aufnötigte; auch die monumentale Bronzeplastik entwickelte sich erst verhältnismäfsig spät. So sehen wir die etruskische und ägyptische Kunst in all ihren Voraussetzungen und ihrer Entwickelung im vollsten Gegensatz zu einander.

Zwischen beiden in der richtigen Mitte steht die griechische Kunst. Bei ihr steigert sich das Gefühl für das Architektonische im Körper zu dem Gefühl für das Organische. Sie ist nicht blind gegen die individuellen Verschiedenheiten, aber sie sucht nur das im höchsten Sinne Charakteristische für ihre Zwecke zu verwerten. Sie ist eine Meisterin in der Erfüllung des Gesetzes, das die geschlossene Composition der Figuren in einen ideellen Raum fordert, aber sie erfüllt das Gesetz mit Freiheit und Leichtigkeit, von der Natur begünstigt durch das herrlichste Material.

Nachträge.

Zu No. 79 vgl. Löwy in den röm. Mitt. 1896, S. 258 f.

Zu No. 83. Erwähnt bei Cumont, Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra II S. 259 No. 102.

Zu No. 99. Auf allen Laren-Altären des Augustus (zusammengestellt bei Roscher, Mythol. Lex. Sp. 1894 ff.) spielt der Lorbeer eine grofse Rolle. Diese Erscheinung, sowie die Zufügung des kleinen Vogels zwischen Augustus und Livia auf unserem Altar findet ihre Erklärung in folgender Geschichte, die uns Sueton (Galba 1) überliefert *): Als Livia einst, gleich nach der Hochzeit mit Augustus, auf dem Wege war, ihr Besitztum im Vejentischen Gebiet wieder zu besuchen, flog ihr ein Adler vorbei und liefs in ihren Schofs ein weifses Huhn nieder, so wie er es geraubt hatte; die Henne hielt noch ein Zweiglein Lorbeer im Schnabel. Da nun Livia den Vogel ernähren und das Zweiglein pflanzen liefs, gab es eine so grofse Nachkommenschaft von Kücken, dafs jene Villa auch heute noch „ad Gallinas“ genannt wird, und es wuchs solch ein Lorbeerhain heran, dafs die Cäsaren zu all ihren Triumphen dort die Zweige pflücken konnten. Es ist klar, dafs der Vogel neben Augustus jenes weifse Huhn ist, und dafs die Lorbeerbäume an der Nebenseite an den Hain bei der Villa der Livia (heute Primaporta genannt) erinnern sollen. Die

*) Mitteilung von A. Dieterich.

Entstehung der hübschen Geschichte ist leicht begreiflich; Hain und Hühnerzucht sind in der Villa natürlich vorhanden gewesen. Augustus liefs sich gern als zweiten Apollon feiern, und der Lorbeer war der heilige Baum dieses Gottes. Das weifse Huhn aber spielte im Aberglauben der Römer eine gewisse Rolle; ein Glückskind wurde das Kücken einer weifsen Henne genannt (vgl. Juvenal, XIII, 141; das heutige Volk von Rom nennt statt der Henne die weifse Gans in gleicher Verbindung). Dies sind die Elemente, aus denen sich Schmeichelsucht oder gläubige Verehrung des Volkes jene wunderbare Geschichte gebildet hat, auf die in den Reliefs unseres Altars angespielt ist.

Zu No. 100. Vgl. Furtwängler, Über Statuencopieen im Altertum (Abh. d. k. bayer. Akad. der Wiss. I. Cl. XX. B. III. Abt.) S. 551 ff., T. I.

Zu No. 122. Abgebildet bei Montfaucon, L'antiquité expliquée, Suppl. III Pl. VI 2 u. 4.

Zu No. 151: abgeb. bei Reber-Bayersdorfer, klassischer Sculpturenschatz No. 8.

Zu No. 160 vgl. Löwy, Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi im Archivio stor. dell' arte Ser. II, anno II, fasc. IV S. 246 ff. (Relief vom Grabmal des Agostino Chigi in Sta. Maria del Popolo zu Rom; unser Relief abgeb. S. 249).

Zu No. 174. Über die Copie des Niobekopfes in Brocklesby-Park und eine weitere Copie in Oxford vgl. Furtwängler, Über Statuencopieen im Altertum (Abh. d. k. bayer. Akad. d. Wiss. I. Cl. XX. B. III. Abt.) S. 574.

Kunstgeschichtliches Register*).

Fünftes Jahrhundert.

Bronzetorso 275.
Aristogeiton (Kritios u. Nesiotes) 142.
Dornauszieher 57.
Büste eines griechischen Jünglings 150.
Diskobolos (Myron) 77.
Apollon (Statuen) 51, 139.
Dionysos (Statue) 1.
Hermes (Statue) 138.
Heilgott (Statue) 68.

Athena Parthenos (Phidias) 148.
Weiblicher Kopf (Phidias?) 149.
Anakreon 147.
Hera 98.
Statue einer sitzenden Frau 56, 59.
Votivrelief 84.
Zeusstatuette 263.

Asklepios (Statue) 67.
Götterköpfe 82, 144, 148.

Doryphoros (Polyklet) 20, 27, 93.
Amazone (Polyklet) 270.
Idolino 272.
Ares (Statue) 51.
Jünglingskopf 147.
Diadumenos 149.
Athleten 136, 21.
Hermes (mit Dionysos) 144.

Mänadenrelief 104.
Aphrodite (Alkamenes?) 88.
Demeter 141 (Alkamenes?), 65, 72.
Tyche (Statue) 145.

Opferung der Iphigenie (Gemälde des Timanthes) 56.

Viertes Jahrhundert.

Jünglingsstatue 26.
Hygieia (Statue) 64.
Hermaphrodit(Polykles)260.

Apollon (Statue) 1.
Hermes (? Statue) 89.
Jünglingskopf 137.

*) Mit Ausschlufs der etruskischen Werke.

Gewandstatue 80.
Aphrodite mit Schwert 52.

Jugendlicher Gott (Timotheos?) 139.
Athena (Timotheos?) 53.

Relief mit drei Frauen 103, 282.
Hermes (Skopas?) 32.
Herakles (Büste, Skopas) 13.
Niobiden-Gruppe (Skopas) 117.

Athena (Bronzestatue, Praxiteles?) 256.
Venus von Arles (Praxiteles) 109.
Apollon (Kopf, Praxiteles) 3.
Apollon Sauroktonos (Praxiteles) 77.

Knidische Aphrodite (Praxiteles) 136.
Dionysos (Kopf, Praxiteles) 14.
Persephone (Statue, Praxiteles?) 37.
Hermes (Praxiteles?) 2 (Statue), 27 (Kopf).
Aphrodite (Statuen) 35, 89, 46 (mediceïsche).
Dionysos (Statue) 76.
Gruppe des Dionysos mit Satyr 90.
Gruppe des Ganymed mit Adler 36.
Zeus (Kopf) 74.

Herakles (Lysipp) 31, 134, 271.
Hephästos (Statuette) 271.
Apollon (Statue) 2, 35, 71.

Gruppe des Menelaos und Patroklos 8, 134.

Drittes Jahrhundert.

Ariadne (Statue) 28.
Satyr (Statue) 39.
Nereïde (auf Seepferd) 77.
Asklepios (Statue) 135.
Tyche von Antiochia (Eutychides) 268.
Sitzendes Mädchen (Statue) 59.
Aphrodite im Bade (Dädalos) 53.
Ringer-Gruppe 45.
Triton (Kopf) 75.
Wanderer (Relief) 83.

Satyr mit Fufsklapper 43.

Gruppe des Pan u. Daphnis 40, 76.
Jagende Nymphe (Statue) 50.
Alexandrinisches Porträt 99.

Marsyas (Statue) 64.
Marsyas (1. pergamenische Schule) 63.
Messerschleifer (1. pergamenische Schule) 47.

Zweites Jahrhundert.

Gigant (2. pergamenische Schule) 95.
Satyrtorso (2. pergamenische Schule) 97.

Hermaphrodit (schlafend) 91.
Muse (Philiskos) 112.

Neu-attische Kunst.

Sarkophag 26.
Reliefs 100, 103.
Mediceïsche Vase 79.

Römische Kunst (mit Ausnahme der Porträts).

Ara Pacis 105.
Laren-Altar 73, 281.
Reliefs 108.
Attis (Statue) 42.
Sarkophag 18.

Letzte Ausläufer.

Muse (Atticianes) 71.
Kaiserporträt 75.

Sachliches Register.

A.

Achilleus (Vase) 213, 215, 222, 224.
Aelius Verus (Kopf) 34.
Agrippa (Kopf) 20.
Alexander Severus (Büste) 67.
Alkamenes 88, 142.
Amazone (Bronzestatuette) 270, (Gemälde) 187.
Ammon (Kopf) 87, (Maske) 104.
Amphitrite (Vasen) 209, 227.
Anakreon (Kopf) 147.
Antinous (Kopf) 278, (Büste) 103.
Antiochia (Statuetten der Tyche von A.) 268.
Antonia (Relief) 107.
Aphrodite (Statuen) 35, 89, (mediceïsche) 46, (mit Schwert) 52, 108, (im Bade) 53, (Venus genetrix) 88, (knidische) 136, (Kopf) 149, (Statuette) 271, (Gemme) 108, (Vasen) 210, 217, 227, 232, 233, (etr. Aschenurne) 186.
Apollino 49, (Statuette eines Knaben als A.) 57, (erg. als Ganymed) 93.
Apollon (Statuen) 1, 2, 34, 51, 71, 77, 113, 138 (?), 139, 253 (?), (Kopf) 3, 34, (Gemme) 110, (Vasen) 210, 213, 227.
Ara (des Kleomenes) 55, (A. Pacis) 105.
Ardabur 265.
Ares (Statue) 51, (Vasen) 210, 218, 227.
Ariadne (Statue) 28, (Bronze-Situla) 197, (Vase) 220, 225.
Aristogeiton 142.
Armbänder 174, 175, 177.
Arringatore 257.
Artemis (Vase) 210, 218, 223.
Aschengefäfse 165.
Aschenurnen (etruskische) 181, (römische) 83.
Asklepios (Statuen) 67, 135, (Büste?) 145.
Athena (Statue) 53, (Bronze) 256, (Kopf der Parthenos) 148, (Statuette) 258, (Vasen) 210, 213, 218, 227.
Athlet (Statuen) 21, 136. Vgl. Diskobolos, Doryphoros, Idolino, Jüngling, Ringer.
Atticianes 72.

Attis (Statue) 42.
Augustus (Statue) 16, (Büste) 43, (Kopf) 20, (Relief) 73, 107.

B.

Barbaren 10, 48, 84, 86, 87.
Becher (Silber) 170, (Bucchero) 171.
Bleitafel 199.
Brunnendecoration 58, 281.
Brygos 230.
Bucchero-Gefäfse 194.

C.

Cacus (Relief) 184.
Cäles Vibenna (Geschichte) 156, (Relief) 184.
Caligula (Kopf) 27.
Cäsar (? Kopf) 21, 63.
Caracalla (Büste) 65.
Chachrylion 180.
Chariklo (Vase) 208.
Chimära 253.
Chiron (Vase) 207, 225.
Chrysippos (Kopf) 81.

D.

Dädalos (v. Bithynien) 53.
Daphnis (Gruppe des Pan u. D.) 40.
Demeter (Statuen) 65, 72, 141, (Vase) 208.
Demosthenes (Kopf) 14. 82.
Diadumenos (Kopf) 149.
Dionysos (Statuen) 1, 76, (Gruppe des D. mit Satyr) 90, (Kopf) 14, (als Kind mit Hermes) 144, (Gemme) 110, (Bronze-Situla) 197, (Vasen) 208, 227, 237.
Diskobolos 77.
Doris (Vase) 210.
Dornauszieher 57.
Doryphoros 4, (Statuen) 20, 27, (Torso) 93, (Kopf) 135.
Drusus (Relief) 107.
Duris 180.

E.

Eber 14.
Echetlos 182.
Erde (Relief) 101.
Ergotimos 202.
Erinys (Statuette) 271.
Eriphyle (Relief) 185.
Eros 35, 232, 233, 234, 235.
Eteokles (Relief) 184.
Etrusker 152 ff.
Euphronios 232.
Euthymides 237.
Eutychides 59.

F.

Faustina d. ä. (Kopf) 35.
Fettschwanzschaf (Kopf) 86.
Fiesole (Geschichte) 157, (Überreste) 180.
Florenz (Geschichte) 157, (Überreste) 180.
François-Vase 202.
Frau (Statue einer sitzenden Frau) 56, 59.
Frauen (Relief mit drei Frauen) 102, 282.

G.

Ganymed (Gruppe des G. mit Adler) 36.
Gemmen 108.
Germanicus (Relief) 107.
Gewandstatue 80.
Giebel (Relief) 190, (Terracottafiguren) 180.
Gigant (Kopf) 95, 282, (Vase) 237.
Glasgefäfse 240.
Goldschmuck 174, 177, 242.
Gott (bärtiger Kopf) 82, 148, (bärtige Büste) 144, (jugendliche Statue) 138.
Gottheit (weiblicher Kopf) 149.

Grabstein (römischer) 17.
Grabstatuen (etruskische) 176, 192.
Gräber (etrukische) 164, 166, 175.

H.

Hadrian (Büste) 32.
Heilgott (Statue) 68.
Hektor (Vase) 212.
Helm 172, 173, 249, 250.
Hephästos (Statuette) 271, (Bronze-Situla) 198, (Vase) 211, 218, 225.
Hera (Kopf) 98, (Gemme) 110, (Vase) 209, 218, (Spiegel) 245.
Herakles (Statuen) 31, 134, (Statuetten) 259, 271, (Gruppe des H. mit Kentauren) 17, (Bronzestatuette des H. als Kind) 267, (Büste) 13, (Vase) 227, 237, (Spiegel) 245.
Hermaphrodit (stehend) 260, (schlafend) 91, (Gemme) 109.
Herme (männliche) 82.
Hermes (Statuen) 2, 32, 89 (?), 138, (H. mit d. kl. Dionysos) 144, (Vasen) 210, 213, 218, 227.
Hermogenes 229.
Hestia (Vase) 208.
Hieron 232.
Homer (Kopf) 276.
Horen (Statue) 39, (Vase) 208.
Hüttenurnen 164.
Hygieia (Statue) 64.
Hypnos (Statuette) 267.

I.

Idealkopf (jugendlicher) 137, 193 (etruskisch).
Idol (einer Göttin, etr.) 261.
Idolino 272.
Iphigenia (Relief) 55, 281.
Iris (Vasen) 207, 236.
Julia minor (Relief) 107.
Julia, Tochter des Augustus (Relief) 107.
Julia, Tochter des Titus (? Köpfe) 38.
Jüngling (Entwickelung der stehenden Figur eines J.) 3, (nach-polykletisch) 26, (kämpfend) 142, (Torso) 275, (Gruppe eines J. mit Pferd) 259, (Büste) 150, (Kopf) 147, 148, 193 (etruskisch).

K.

Kentaur (Gruppe des H. mit K.) 17, (Vasen) 219, 225, 233, 236.
Kephisodot 65, 144.
Klitias 202.
Krieger (Relief) 85 (römisch), 183 (etruskisch), (etr. Statuetten) 261, (Gemme) 109.
Kritios 143.

L.

Laren-Altar 73, 281.
Larthia Seianti (Sarkophag) 189.
Larth Purni Curce (Urne) 183.
Leda (Statue) 66.
Leukippiden (Sarkophag) 24.
Livia (Relief) 73, 107.
Livilla (Relief) 107.
Löwe 12.
Lucius Cäsar (Relief) 73, 107.
Lucius Verus (Kopf) 51.
Luft (Relief) 101.
Lysipp 6, 15, 31, 134, 271.

M.

Mädchen (Statue eines sitzenden M.) 59.
Mänaden (Relief) 101, 104.
Maia (Vase) 210.

Marc Aurel (Büste) 51.
Marmorvase (mediceïsche) 79.
Marsyas (Statuen) 61.
Medusa (Gemmen) 110.
Menandros (? Kopf) 14.
Menelaos (Gruppe des M. u. Patroklos) 8, 134.
Messerschleifer 47.
Mithras 59, 281.
Moiren (Vase) 210.
Molosser-Hunde 15.
Münzen 239.
Musen (Statuen) 71, 112, (Vase) 209.
Myron 23, 70, 77, 143, 151.

N.

Narkissos (sogen.) 112.
Nereïde (Statue) 77.
Nereus (Vase) 210.
Nero (Kopf) 29.
Nerva (Kopf) 30.
Nesiotes 143.
Nikosthenes 202, 229.
Niobiden-Gruppe 117, 282.
Nymphe (Statuette) 50.

O.

Odysseus (Relief) 186, 251, (Vase) 215.
Okeanos (Vase) 211.
Opfer (Relief) 18, 55, 94.
Orphische Mysterien 241.

P.

Pan (Gruppe des P. u. Daphnis) 40.
Panther (als Jagdtier) 50.
Paris (Relief) 185.
Patroklos (Gruppe des Menelaos u. P.) 8, 134.
Peleus (Vasen) 206, 216, 224, 227.
Persephone (Statue) 37.
Perseus (Statuette) 260.
Pferd 15, (Kopf) 276, (Relief) 84, 85.
Phidias 148, 149.
Philiskos (v. Rhodos) 112.
Plutone (Gemme) 110.
Plutos (Relief) 262.
Polykles 92, 261.
Polyklet 4, 20, 27, 93, 137, 144, 264, 270, 274.
Polyneikes (Relief) 184.
Porträts ohne bestimmten Namen (griechische) 13, 16, 20, 60, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 99, 104, 276, 277, (etruskische) 180, 257, (römische) 13, 14, 16, 17, 21, 26, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 49, 56, 57, 60, 64, 75, 77, 78, 81, 82, 85, 88, 94, 95, 149, 277.
Porträtstatue (römisch, weiblich) 30.
Poseidon (Vasen) 209, 227.
Praxiteles 2, 6, 14, 33, 47, 77, 90, 131, 136, 256.
Procession (Relief) 96, 99, 103, 105.
Psyche (Statue) 111.
Pygmäen (Sage, Vase) 223, (Statuette) 260.

R.

Reliefpfeiler 94.
Reliefplatte 95.
Ringer (Gruppe) 45, (Statuette) 269.
Rundtempel (Relief) 98.

S.

Sarkophag 18, 24, 187, 189, 193.

Satyr (Statuen) 39, 43, (Torso) 95, 97, (Gruppe des Dionysos u. S.) 90, (Vase) 237, (Bronze-Situla) 197.
Schiff (Bronze) 169.
Schilde 247, 248.
Scipio (? Kopf) 86.
Selene (Fragmente, Bronze) 252, (Vase) 234.
Serapis (Statuette) 270.
Silbergefäfs 110.
Silen (Vase) 218, (Kohlenbecken) 243.
Situla (Bronze) 184, 197, (Silber) 199.
Skopas 6, 13, 33, 54, 131.
Skythe 48.
Sophokles (Kopf) 277.
Spiegel 245, 261 (Kapsel).
Stickerei-Laden (Relief) 108.
Stier (Relief) 94, 99.

T.

Terracotta-Figuren (Giebel) 180.
Theseus (Vasen) 219, 220, 225, 230.
Thetis (Vasen) 206, 224, 227.
Thusnelda (sogen.) 10.
Tiberius (Kopf) 277, (Relief) 107.
Timanthes 55, 281.
Timotheos 54, 139.
Todesgenius (Statue) 54.
Trajan (Kopf) 32.
Triptolemos (Vase) 235.
Triton (Kopf) 75.
Troilos (Vase) 213, 225.
Trophonios 70.
Trophos (sogen.) 114.
Truhe (Bronze) 167.
Tuchladen (Relief) 108.
Tyche (Statue) 145, (v. Antiochia, Statuetten) 268.

V.

Vasen 200.
Vertumnus (Statuette) 258.
Vespasian (Kopf) 30.
Vestalin (Büste) 36.
Vestatempel (? Relief) 98.
Vetulonia 163.
Vitellius (Kopf) 29.
Votivrelief 84, 101, 104.

W.

Waffentanz (Vase) 235.
Wanderer (Relief) 83, 282.
Wasser (Relief) 101.

Z.

Zeus (Kopf) 74, 282, (Statuette) 263, (Gemme) 110, (Vase) 209, 218.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

84-B27740

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
N 5336 I8 F56 1897
BKS
c. 2
Amelung, Walther, 18
Führer durch die Antiken in Florenz /
3 3125 00188 8847